

acum 20 de ani

creadă. Nu, pentru că dacă ar crede, ar trebui să rupă contractul acestei complicități-singurătate în doi atît de bine așezată în matca ei.

Cuțitul în apă (1962) Scenariul: Jerzy Skolimowski; regia: Roman Polanski. Cu: Leon Niemczyk, Iolanta Umecka, Zymunt Malonowicz

Gioconda fără surîs

fericirea
ca formulă chimică

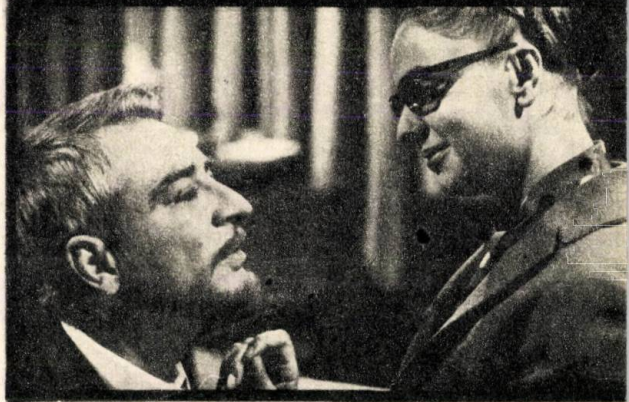
„Ce este fericirea?” Întrebare de femeie-reporter către o femeie om de știință, care tocmai trăiește un moment de posibilă fericire: ziua în care poate face publică ultima ei realizare științifică. „Fericirea este o formulă chimică la care se lucrează încă”. Răspuns de femeie lucidă, puternică. O învingătoare pe plan social. Și o învinsă în ființa ei de femeie. Cel care a învins-o se află în sală, printre invitați, este și el ziarist și se uită cum arată învinsa lui de altădată. Iar învinsa arată, evident, ca o învingătoare. Dacă ar fi rămas alături, poate că ea ar fi fost astăzi o femeie fericită. Dar ar mai fi fost o victorioasă pe plan social? Dacă ar mai fi rămas alături, poate că el nu ar fi fost un poet ratat. Dar ar fi fost oare un bărbat fericit? Apoi, învinsa și învingătorul se văd, și, fascinate de întâlnire, privirile încep să scotocească împreună trecutul. Să mai fie oare drum de întoarcere? Să mai existe oare șansa regăsirii? În definitiv, ei au în comun un lucru esențial: tinerețea lor trecută. Au un trecut al lor și, uite, parcă se încropește și un mic prezent al lor. petrecerea la care vor merge împreună. Casa ei. Replica în mic, ca univers aseptice, a uzinei pe care o conduce. Rochiile ei — pe care s-o pun? Nu-i prea frivolă? Nu, nu. E prea sobră. E prea, prea femeie savant. Momente mici

de intimitate care se înnoadă la vechile momente de intimitate. Cusutul unui nasture la cămașa lui de bărbat singur, o clipă suspendată cit o veșnicie în care fețele lor sînt aproape-aproape. Apoi petrecerea, petrecerea în cinstea ei, la care trebuie să facă față, petrecerea ca un cuțit care taie scurt, bruma de intimitate creată între ei. Apoi drumul spre gară. Greul despărțirii. Să mai stea puțin. Să ia trenul de la stația următoare. Apoi, goana ei cu mașina pe șoseaua paralelă cu trenul, pînă la gara următoare, să-l mai vadă odată, să-i spună, măcar atît să-i spună, că l-a iubit, că n-a încetat nici o clipă ... Învingătorul se uită cum arată învingătoarea, iar acum învingătoarea arată ca o învinsă. Învinșă se întoarce între zidurile universului ei aseptice, în biroul ei de directoare și se așează în starea ei de pînă atunci: starea de femeie cu capul pe umeri, de femeie om de știință, care știe că fericirea e o formulă chimică la care se lucrează încă. Starea de singurătate cu ochii deschiși. Starea de Gioconda fără surîs.

E.S.

Gioconda fără surîs: (1967) Scenariul și regia: Malvina Urșianu. Cu: Silvia Popovici, Ion Marinescu, Lucia Mureșan, Gheorghe Cozorici

Momentul unei șanse iluzorii (Silvia Popovici și Ion Marinescu, în *Gioconda fără surîs* de Malvina Urșianu)



ZGİRIE NORUL

(Neboder)

Producția: Iugoslavia, 1981

Scenariul și regia: Josko Marušić

O secțiune printr-un bloc urias dezvăluie „o felie de viață” care nu seamănă, așa cum ar fi vrut Hitchcock, cu „o felie de tort”. Activitățile simultane ale locatarilor se înscrisu în același univers de preocupări; hrană, somn, privitul la televizor. Toți își văd de treabă cu gesturi mecanice și repetabile dar nimănui nu-i trece prin cap să intre în legătură cu nimeni. Deși evoluția personajelor este presărată cu gaguri, impresia de vid este copleșitoare. Morala filmului este întristătoare și ne pune pe gânduri: „hipercivilizație = singurătate”. Urmează mai multe semne de întrebare.

JAKOB ȘI JOHANA

Producția: Norvegia, 1981

Scenariul și regia: Kine Aune

O fetiță handicapată și un băiat normal se cunosc și încearcă să se joace împreună. Ea s-a născut fără gambe și deplasarea în căruciorul cu roțile o împiedică să participe la toate jocurile copilăriei. Cu toate astea, cei doi încearcă să se adapteze situației. Născocesc alt fel de jocuri și prîși de bucurie uită de starea ei. Prietenia anulează complexul. Fără să apeleze la tonul melodramatic, filmul îndeamnă la gesturi firești și omenoase care să îi facă pe cei handicapați să trăiască necrispat printre cei normali.

UN PORTRET NEADEVĂRAT

(Portret niewierny)

Producția: Polonia, 1982

Scenariul și regia: Ewa Bibanska
Jumătatea unei fotografii reprezentînd un chip de femeie caută cu ne-

răbdare să se întregască. La început încearcă o potrivire cu jumătăți de chipuri de bărbați. Unul pare că o completează de minune și cei doi zîmbesc radiind de fericire. Experiența de cuplu nu reușește însă, apar dezacorduri și jumătățile se despart. Femeia mai face o încercare, alege alt chip, dar nici acum euforia nu este de durată. Pînă la urmă, dintre jumătățile de fotografii care se rotesc în jurul său alege una care îi vine de minune. Este cealaltă parte a propriei fețe. Eroina suride cu seninătate. S-a găsit, în sfîrșit, pe sine. Desigur, un film feminist. Acest atribut nu trebuie să stîrnească nici o iritare. El reflectă o aspirație normală a contemporanilor noastre de a-și cunoaște și dezvolta propria personalitate, de a impune respectul pentru ea.

Grupaj realizat de Dana DUMA



Hollywood '60

film și societate

Astăzi
dacă ai un mesaj
nu-l mai trimiți
prin poștă
ci prin film

Spectacolul continuă, dar cu alți actori

La 20 ianuarie 1961 se instalea la Casa albă cel mai tânăr președinte din istoria Statelor Unite: John Fitzgerald, Kennedy. Avea 43 de ani și urma celui mai vîrstnic președinte american de pînă atunci, republicanul Eisenhower, care părăsea scaunul prezidențial la 73 de ani. Iată de ce primele cuvinte ale discursului inaugural: „Să începem de la început”, aveau să aibă o rezonanță cu totul specială nu numai în viața social-politică americană ci și în cea culturală. Multe dintre reformele preconizate pentru o Americă mai democratică, ca de pildă cele menite să mai niveleze discrepanțele rasiale, sau nou lansatul program de cercetări spațiale aveau să-și găsească neîntîrziat ecoul și pe ecranul hollywoodian. Schimbările nu au venit însă de la sine. Transformarea uzinei de vise ce stimulau evadarea din cotidian într-o uzină de coșmaruri preluate din realitatea curentă nu a fost deloc simplă, dar ea s-a impus ca o consecință obiectivă a evoluției din planul vieții sociale și din conștiința oamenilor. Și parcă pentru a confirma încă o dată mărturisitul sau camuflatul, dar mereu prezentul dialog dintre film și societate, tot așa cum la conducerea vieții publice americane,

o dată cu instalarea noului președinte, absolvent al Universității Harvard, avea să se instaleze o nouă generație de intelectuali, în studiourile cinematografice avea să pătrundă, pentru prima oară în istoria Hollywoodului, o întreagă generație de producători și regizori absolvenți ai facultăților și școlilor superioare de cinema. În acest sens putem stabili o analogie concludentă cu observația economistului american de renume mondial, J.K. Galbraith: „Am avut primul meu post în Administrație în timpul președenției rooseveltiene. Aveam 33 de ani. În vremea aceea afit Senatul cit și Camera reprezentanților aveau politicieni cu un orizont intelectual limitat și în majoritatea cazurilor ei erau destul de puțin inteligenți, ca să nu mai vorbesc de reprezentanții statelor sudiste despre care se poate spune că pe deasupra erau mai mult sau mai puțin onesti. Azi (e vorba de anii '60 n.n.) nivelul intelectual al senatorilor, capacitatea lor de a înțelege problemele epocii sînt infinit mai ridicate. Aproape jumătate dintre ei s-ar simți în largul lor ca profesori în orice care dintre universitățile americane. Sigur acesta nu este un criteriu categoric, dar nu era cu puțință altădată”.

În lumea filmului se putea observa același fenomen. În trecut, imensa majoritate a cineaștilor învățaseră meserie din mers, după ureche. Vestii frați Warner și-au început activitatea în comerțul cu biciclete; înainte de a deveni mare producător Samuel Goldwyn a fost negustor de mănuși, iar asociatul său de la MGM, Louis B. Mayer se improvizează producător fără nici un fel de cunoaștere a filmului numai datorită unui capital moștenit; John Ford lucrase mai bine de zece ani ca ucenic într-un atelier de cizmărie cînd a venit pentru prima dată la Hollywood să-și ajute fratele și s-a angajat ca accesorișt; lui William Wellman i se incredințase regia primului film dedicat eroilor aerului, *Aripi* (premiul pentru cel mai bun film la prima ediție a Oscarurilor din 1927—28) doar pentru că în timpul primului război mondial fusese pilot; King Vidor a fost mai întîi simplu proiecționist; Howard Hawks, alt regizor așezat astăzi în pantheonul cineaștilor americani, a început tot ca accesorișt pe platou și își mai rotunjea salariul ca pilot pe mașini de curse.

Exemplele de acest fel se pot multiplica. În orice caz ele formau regula, nu excepția. În decursul anilor lucrurile s-au mai schimbat, dar saltul calitativ s-a produs tot în anii '60. O nouă generație de cineaști bătea la porțile studiourilor înarmată cu o bună cultură cinematografică și cu o solidă cunoaștere a tehnicilor filmului. Francis Ford Coppola era absolvent al Universității californiene particulare (UCLA), George Lucas urmase cursurile universității de stat californiene (USC), Martin Scorsese și Brian de Palma erau absolvenții universității de film din New York (UNY). Dar și cei ce nu absolviseră institute superioare de cinema nu erau mai puțin familiarizați cu arta, tehnica și istoria filmului fie că se inițiaseră în așa-numitele „case de repertoriu” (ca Peter Bogdanovich sau Steven Spielberg), fie că acumulaseră o complexă experiență lucrînd în studiourile de televiziune (Arthur Penn, John Frankenheimer, Martin Ritt, Robert Mullighan, Robert Altman, Arthur Hiller, Norman Jewison, Franklin Schaffner). În sfîrșit, accedaseră la regia de film, de astă dată ca în trecut, regizori cu o bună pregătire teatrală consacrați prin cîteva notorii succese pe Broadway (Herbert Ross, Mike Nichols, Bob Fosse). Ceea ce îi unea însă pe toți acești cineaști era faptul că ei nu veniseră pe platou să învețe cum se face un film, ci chiar să-l facă, iar, în al doilea rînd, că ei nu mai priveau filmul ca pe un mijloc de a evada din realitate ci — dimpotrivă — ca pe un mijloc de a lua contact cu ea.

Calul troian

Calul troian prin care această generație a pătruns în Cetatea hollywoodului a fost filmul cu buget redus.

În anii '60 acerba concurență dintre micul și marele ecran se mai domo-
lise. Pământul se mai despărțise de
ape. Filmul din sala de cinema își gă-
sise un mijloc de supraviețuire în ex-
pansiunea ecranului (cineramic, pa-
noramic etc.) ceea ce a dus la crește-
rea exorbitantă a costului său. Marile
studouri, în loc să realizeze aproxi-
mativ 50 de filme pe an, nu mai pu-
teau finanța din același buget decât
15. Atunci s-au arătat interesate să
completeze numărul necesar de pre-
miere dintr-un an cu filme mai ieftine.
Dar cum putea un film cu buget re-
dus să aducă în sala de cinema un
public învățat acum cu filmul-la-do-
miciliu și, pe de altă parte, răsfățat cu
supraspectacole de mare montare
(anii '60 au fost foarte prolifici în mu-
sicaluri **West Side Story**, **Mary Pop-
pins**, **Sunetul muzicii**, **Funny Girl**
etc.)? Profitând de faptul că televizi-
unea, supusă unei cenzuri mai stricte,
se cantona în zona așa-numitului
film-de-familie, tinerii cinești au pro-
pus atunci o serie de filme pornind
de la ideea-șoc. Publicul era pregătit să
le întâmpine căci spectatorii anilor '60
asemenea creatorilor acelei decade,
trăiseră primii ani de copilărie pe vre-
mea celui de al doilea război mondial,
cunoscuseră din adolescență câteva
din efectele războiului rece, abia
ajunși în pragul majoratului avuseseră
de făcut față — participând sau pro-
testând — intervenției din Coreea și,
nu după mulți ani, celei din Vietnam.
Unui asemenea public nu i se mai pu-
teau oferi fanteziile hollywoodiene de
altă dată, pentru ei realitatea, cu noile
ei antagonisme, avea să reprezinte un
magnet mult mai puternic. Așa se ex-
plică cum în anii '60—'70 nu a existat
fenomen sau confruntare a societății
americane care să nu-și cîștige un
statut artistic pe ecran. Șocul înre-
gistrat de conștiința Americii în urma
războaielor din Coreea și Vietnam a
dat filme ca **MASH**, **Întoarcerea
acasă**, **Acum, apocalipsul**, și mai tir-
ziu **Vânătoarea de cerbi**; culisele vieții
politice, traficul de influențe, manipu-
larea opiniei publice au fost trans-
puse în filme ca **Furtună la Wash-
ington**, **Candidatul**, **Network**; impune-
rea dreptului femeii în societate
(**Alice nu mai locuiește aici**, **O femeie
liberă**); mișcarea pentru drepturi ci-
vile a oamenilor de culoare în filme
realizate mai întâi de cinești tradițio-
nali (**Lanțul**, **Ghici cine vine la cină**,
Să uciți o pasăre cîntătoare, **În anșia
nopții**) și mai apoi — pentru prima
dată în istoria Hollywoodului, chiar
de regizori de culoare care nu mai
acceptau să lase pe mîna altora, tran-
scrierea pe ecran a tradițiilor și a
existenței, de altă ori tragice, a mi-
norității majoritare din care făceau
parte (**Spălătorul de mașini**, **Copie la
indigo**, **Rădăcini**); tot pentru prima
dată ecranul american accepta ca ve-
detă vîrsta a treia — la cîți ani după
Umberto D? — într-un film ca **Harry
și Tonto** (Oscarul pentru cel mai bun
actor lui Art Carney); tot de anii '60
se leagă și debutul cinematografic al
marginalilor ca eroi de cinema (**Cow-**

Superstar,
regizor,
nu mai puțin
cetățean
al timpului său
(Robert Redford)

Filmul realizat
și jucat de artiști de culoare
a fost o premieră
absolută în anii '60
(**Spălătorul de mașini**
de Michael Schultzberg)



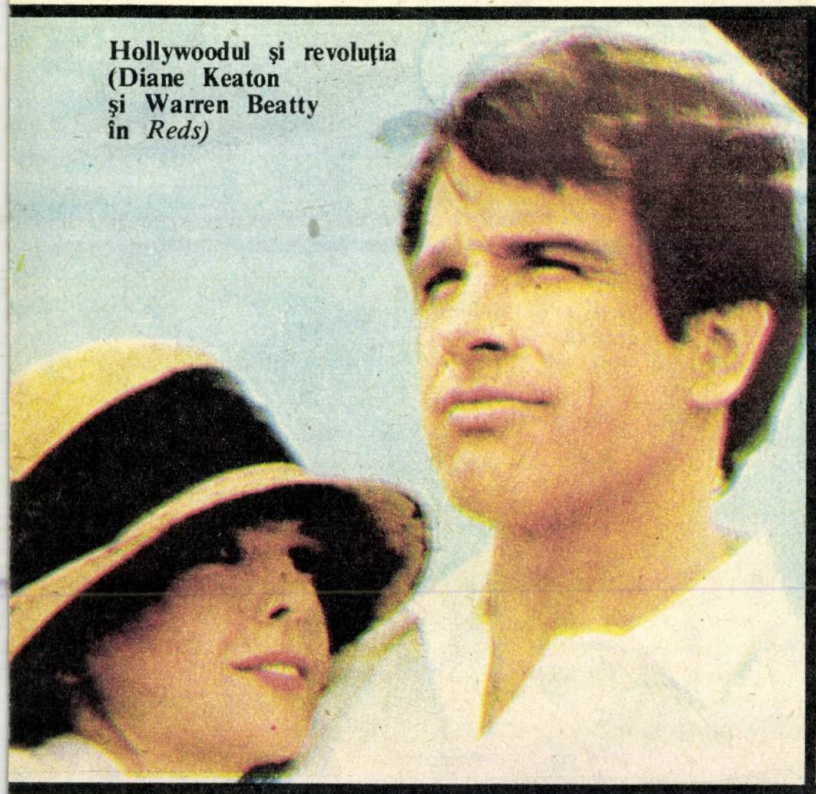
boy-ul de la miezul nopții, Spinzurătoare) în sfârșit, către sfârșitul anilor '70 începutul anilor '80 apar din ce în ce mai des secvențe referitoare la condițiile de lucru precare ale muncitorilor — într-o țesătorie (Norma

Rae), tăietorii de piatră (Despărțire), oțelarii în Vinătorul de cerbi, minerii în Fata minerului. Într-adevăr, se putea spune că cineăștii doreau să filmeze și spectatorii doreau să vadă adevărata față a Americii.

Și nu era deloc întâmplător că tocmai în anul 1963, când tot președintele Kennedy spusese într-un discurs privind drepturile civile: „În această

Războiul dintre micul și marele ecran s-a încheiat cu un armistițiu reciproc avantajos

Hollywoodul și revoluția
(Diane Keaton
și Warren Beatty
în *Reds*)



după amiază, ca urmare a unor serii de amenințări și declarații rău voitoare, a fost necesară prezența gărzii naționale a statului Alabama (stat sudist cu mari probleme rasiale n.n.) pentru a se aduce la îndeplinire decizia Curții supreme care dispunea admiterea în campusul universității a doi rezidenți ai statului Alabama, împlinind toate condițiile pentru a fi acceptați ca studenți, dar pe care întimplarea i-a făcut să se nască negri", — deci în același an Academia de arte și științe a filmului a decernat pentru prima dată (după 36 de ani de la înființarea Oscarului), unul dintre cele patru premii principale — pentru cel mai bun actor — unui interpret de culoare: Sidney Poitier.

Portretul unei generații

Filmul se dovedise, mai mult ca niciodată în trecut, capabil să ilustreze nu numai fapte și evenimente, ci și stări de spirit și de conștiință.

În *Omul unidimensional* (1964), Marcuse surprinsese starea de spirit a tineretului într-o societate lipsită de ideal, intuind cu câțiva ani mai devreme nemulțumirile ce aveau să se

manifeste în campusurile universitare. „Lăsați tinerii să cunoască lumea, să descopere viața cu propria lor sensibilitate fără să fie indoctrinați de societatea tehnocrată a capitalului, care a instituit pentru ei false necesități", sfătuia el. Filme ca *Absolventul* (1967) sau *Easy Rider* (1969) luau subtil și totodată exact pulsul acelei generații dornică să evadeze din tiparele vieții părinților, dominați de înguste patimi de înăvuiere și obsedați de ideea păstrării statutului lor social.

Deschiderea creată de acel „nou început" avea să se sfârșească mai devreme decât s-ar fi crezut. La 22 noiembrie 1963 președintele Kennedy era asasinat. După numai cinci ani, într-un răstimp de câteva luni, erau uciși și liderii mișcării de emancipare a negrilor americani, Martin Luther King și senatorul Robert Kennedy, aflat în plină campanie electorală pentru desemnarea candidaților la președinție. Escalada violenței avea să continue făcând din ce în ce mai des prezent pe scena vieții politice atentatul. *Vedere răsfântă* era doar unul dintre filmele ce preluaseră în oglinda ecranului această sumbră realitate. Un alt filozof al timpului său, publicistul și scriitorul Anthony Burgess pusese și el un diagnostic-avertisment, atunci când scria: „Tinerii au un potențial de vitalitate și energie care, dacă nu este canalizat spre creație, se exprimă prin distrugere". Filme ca *Bonnie și Clyde* (1967) sau *Portocala mecanică* (1971) — după un scenariu de Burgess — transpuneau cu argumentele artei exact acest recurs la violență ca falsă soluție. Dar dacă aceste filme luau contact cu realitatea, fie în termeni documentari (în primul film) sau în termeni parabolici (în cel de-al doilea) — treptat producătorii au simțit și speculat atractivitatea genurilor violente, exaltându-le către noi orizonturi (filmul catastrofă, de groază etc.) rupind puntea de legătură cu viața reală. Forța businessului se arată din nou redutabilă. Atunci s-a petrecut un fenomen de corupție intelectuală. După ce efectul surpriză produs de filmul-de-idee s-a mai atenuat, după ce mulți dintre noii veniți au arătat că pot câștiga lozul cel mare la roata succesului cu filme cu buget redus, noul val de realizatori s-a lăsat la rîndul lui sedus de promisiunile unui cinema comercial. Cu armele talentului lor și cu bagajele cunoștințe-

lor și experienței au trecut să slujească superspectacolul cinematografic, reluat în forme noi cu o tehnică a efectelor speciale supersofisticată. De la **Duel pe autostradă**, Spielberg trece la executarea pe bandă rulantă a superproducțiilor ca **Întîlnirile de gradul trei**, **Fălci**, pînă la recentul **Extraterestrii**; de la **Străzi lăturalnice** sau **Alice nu mai locuiește aici** Scorsese se apropie de cerințele filmului comercial cu **New-York, New-York**; Coppola trece de la **Conversația**, la **Acum, apocalipsul**; iar Lucas de la **American Graffiti** la **Războaiele stelelor** etc. etc.

Și totuși la Hollywood toți cu cîți am stat de vorbă mi-au spus că experiențele înnoitoare ale anilor '60 nu au trecut fără să lase amprente de neșters. Edițiile '81 și '82 ale decernării Oscarurilor stau mărturie. Cele mai importante premii au revenit filmelor **Oameni obișnuți** și **Reds**, ambele regizate de doi actori, două superstaruri, Robert Redford și repectiv Warren Beatty care și-au pus în joc toată popularitatea pentru a realiza două filme-de-idee complet opuse cinema-

tografului comercial de tip hollywoodian.

Oameni obișnuți sfida toate tabuurile Cetății filmului, ca într-un fel de succedaneu al **Absolventului**, spulberind din nou mitul familiei americane în generația post-Marcuse, acuzînd o societate care în ciuda performanțelor tehnice, se depărta inechivoc de nevoia elementară dar de neînlocuit a vieții oamenilor: dialogul de la inimă la inimă.

Cu **Reds**, Beatty se conformează exigențelor superproducției doar prin lungimea poveștii (filmul durează trei ore), dar prin conținutul său de idei el îndrăznește să atace un subiect tabu. Este vorba de biografia celui ziarist american, cu vederi de stînga, John Reed care în timpul Marii Revoluții socialiste din octombrie, s-a aflat la Moscova, publicînd ulterior „Zece zile care au zguduit lumea”, volum care la rîndul lui a zguduit opinia publică americană din acea vreme. Film vehement politic la pregătirea căruia Beatty (interpret al rolului titular și

regizor) a lucrat unsprezece ani. Întrucît tradiția de peste o jumătate de secol a galei laureaților Oscarului impune ca seara să se încheie cu muzica celui mai bun film, în eleganta sală de la Dorothy Chandler Pavilion din faimosul complex arhitectonic Music Centre, au răsunit pentru prima oară în aprilie '82, acordurile internaționalei. Finalul nu fusese pus la cale de nici un gagman, ci era impus de viața al cărei potențial de surprize și înnoiri va continua să ne uimească întrecînd mereu și mereu imaginația oricăror superproducători. Dictonul favorit al cineaștilor și producătorilor americani, dicton care și-a exercitat autocratic supremația, timp de aproape șase decenii și anume: „Dacă ai un mesaj, trimite-l prin compania de poștă sau telegraf” — socotind filmul destinat exclusiv divertismentului — a fost astfel de-a lungul ultimilor două decade, înfirmat mereu de talentul pus în slujba omului ca ființă gînditoare.

Adina DARIAN

Spectacolul campaniilor electorale (Henry Fonda, candidat în cursa alegerilor prezidențiale în *Cel mai bun*)





film
și
societate

Hollywood
'80

Istoria are memorie lungă

Suferind de un pronunțat complex narcisistic, Hollywoodul a adorat dintotdeauna să-și facă și să-și vadă portretul pe ecran. **Sunset Boulevard**, **Fedora** sau **Ziua lăcustei** sînt numai cîteva dintre exemplele notorii. Ba chiar atunci cînd un cineast european, ca Truffaut, a făcut o schiță cinematografică asupra vieții într-o echipă de filmare, Hollywoodul s-a arătat tot atît de sensibil la subiect acordîndu-i **Noaptea americane** Oscarul pentru cel mai bun film străin al anului 1973. Autoportretul era acceptat numai în măsura în care păstra nestirbit glamourul, misterul și vraja olimpului vedetelor. Cum altfel să explicăm lipsa de grabă a aceluiași Hollywood în a măturisi un alt episod care a tulburat profund viața Cetații filmului și care a rămas mulți ani sub tăcere? Mă gîndesc la anii vinătorii de vrăjitoare dezlanțuite de senatorul McCarthy împotriva tuturor oamenilor de cinema cu vederi de stînga sau simpatizanți și membrii ai Partidului comunist. Era în anii războiului rece. O comisie intitulată „pentru activități anti-americane” avea dreptul să interogheze pe toți oamenii de cinema și să le interzică dreptul de a mai semna pe genericile filmelor dacă ar fi constatat că ei aveau opinii de stînga. Hollywoodul s-a împărțit atunci în denunțați și denunțatori și nenumărați oameni din breaslă au rămas fără slujbă. „O întreagă generație de cinești a fost dată în judecată”, scria Alistair Cooke; iar Dalton Trumbo, unul dintre cei zece numiți „neprietenoși” întrucît au refuzat să se prezinte în fața sus-numitei comisii, a scris: „Lista neagră a fost un adevărat iad și nimeni la Hollywood, indiferent de ce parte s-a aflat, nu a ieșit nevătămat din această experiență.” Dalton Trumbo avea să devină însă eroul celei mai semnificative istorii a vinătorii de vrăjitoare. Fiindu-i interzis dreptul la semnătură, el a scris în 1956 un scenariu sub pseudonimul Robert Rich. La ediția Oscarurilor din martie 1957, premiul pentru cel mai bun scenariu a fost decernat filmului **The Brave One (Cel curajos)**, scris tocmai lui Robert Rich, care bineînțeles nu s-a putut prezenta și nimeni nu știa cine este el. Misterul s-a lămurit abia peste douăzeci de ani, cînd Trumbo, foarte bolnav, cu cîteva luni înainte de moarte, a putut să primească în mod oficial recunoașterea dreptului său la Oscar. Statueta l-a fost înmînată de președintele de atunci al Academiei de artă și știință a filmului american, Walter Mirisch. Abia atunci conștiința Hollywoodului a reacționat și a făcut posibilă filmarea în 1976 a primului film despre vinătoarea de vrăjitoare. Regizorul Martin Ritt a transpus pe ecran în **Paravanul** o altă poveste adevărată și anume

cea a actorului Zero Mostel și el interzis în acea perioadă să apară pe ecran. O scurtă secvență din **Ce tineri eram** cu Robert Redford și Barbra Streisand se făcuse cu trei ani în urmă și ea ecoul incriminant al aceleiași „vinătorii”.

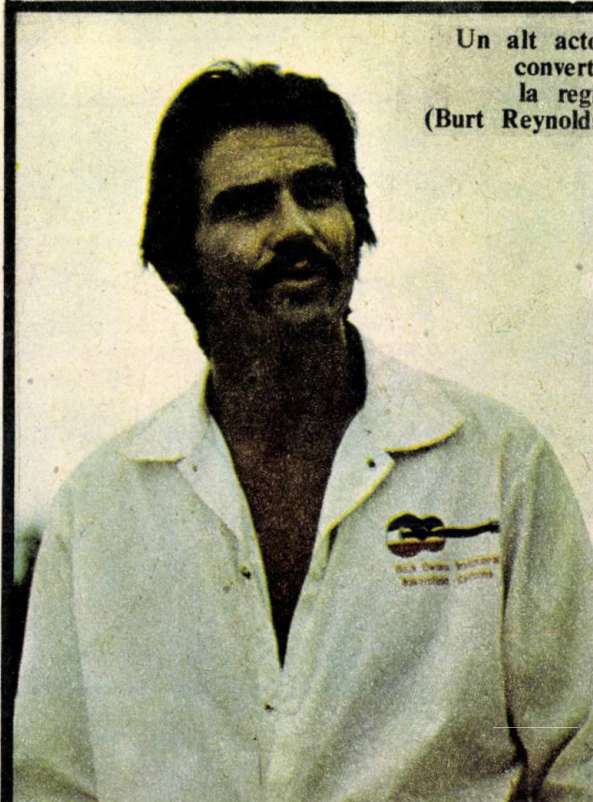
Și apoi tăcerea s-a lăsat din nou.

Dar în urmă cu cîteva luni a apărut sub semnătura unui reputat gazetar, Victor Navasky, un volum intitulat „Naming Names” (Să numești nume) care redeschide vechiul proces. Scandalul a reizbucnit întrucît pentru tinăra generație de americani „vinătoarea lui McCarthy” este istoricește la fel de depărtată ca cea „din Salem”, și mulți dintre oamenii de film — printre care se afla regizorul Eliza Kazan, scenariștii Clifford Odets, Budd Schulberg, actorul Lee J. Cobb și chiar dispărutul Humphrey Bogart — ar fi preferat ca lucrurile să poată fi date uitării. Dar după cum se vede, istoria are memorie lungă și nu cunoaște prescrierea pedepselor.

Actori ieri, regizori azi

După ce a asistat rînd pe rînd la succesele regizorale ale colegilor săi, actorii Newman, Redford, Beatty, Poitier — Burt Reynolds n-a mai rezistat să rămînă doar „frumosul-dur-cu-suflet-tandru”. Într-o bună zi și-a amintit de declarațiile făcute Joannei Woodward, soția actorului Paul Newman, pe vremea cînd, după ce fusese fotbalist amator și apoi profesionist, ajunsese să joace teatru la New York: „Am să ajung un actor atît de celebru încît am să mă ocup și de regie.” I-au trebuit 14 ani ca să parcurgă acest drum. Dornic să scape de eticheta ce i s-a pus (polițist onest și băiat bun) iată-l instalat în scaunul de regizor dirijînd pe Raquel Ward și Vittorio Gassman. Filmul se numește **Banda lui Sharky**. Dar ca o

Un alt actor
convertit
la regie
(Burt Reynolds)



predestinare pentru acest fiu de șerif, tot în lumea poliției se petrece. E vorba de un inspector căzut în dizgrație din pricina zelului său în a deconspira o filială a drogului la capătul căreia se aflau persoane mai presus de orice bănuială. Mutat la brigada de moravuri, inspectorul intră în conflict din aceleași motive. După acest story, am putea să spunem că lupul își schimbă părul dar năravul... Totuși Burt Reynolds declară: „Acesta nu a fost decât începutul. Acum sînt în plină pregătire cu următorul meu film, o comedie foarte serioasă, cu un actor ratat care devine star la 40 de ani.” Să-i urăm succes.

Cînd a te duce la cinema devine un risc

Chiar dacă pînă la generalizarea „spectacolului de film cu un singur spectator” mai e o bucată de drum de parcurs, vechiul mod de a recepta în colectiv, în săli anume amenajate, spectacolele de cinematograf pare a fi sub semnul întrebării, dacă ar fi să ne luăm după cele ce se întîmplă în prezent în unele orașe occidentale. Nu este vorba numai de faptul că prețul biletului de intrare a crescut vertiginos, ceea ce face ca de multe ori săliile să fie pe jumătate sau pe trei sferturi goale, ci și de alte aspecte. Criticul american Vincent Canby s-a ocupat de ele într-un articol de răsunet apărut la începutul anului trecut în „New York Times”. „A te duce la cinema, scrie Canby, devine adesea o experiență jenantă, dezagreabilă și deprimentă. Uneori chiar terifiantă”. Și el explică, pe baza unei anchete personale că, urcînd scările întunecate care duc spre unele săli de cinematograf situate chiar pe Broadway, adică în inima metropolei new-yorkeze, spectatorul riscă să se pomenească față în față cu indivizi fără căpătîi, care nu se dau în lături să-l amenințe cu pistolul sau cuțitul pentru a-i smulge portofelul; că nu o dată, în obscuritatea unor asemenea săli, grupuri mai mici sau mai mari de tineri trag pe nări cocaină sau își administrează alte droguri, în timp ce tumultul țigărilor cu marijuana a devenit un obicei cvasigeneralizat; că spectatorii mai în vîrstă sînt maltratați de acești tineri; că, în fine, calitatea proiecției și a „sonorului” lasă, de multe ori, de dorit. Și atunci nu este de mirare că spectatorul cînefil preferă în măsură crescîndă liniștea, confortul și siguranța propriului cămin, mai ales cînd, grație tehnicilor video, încep să aibă la dispoziție o selecție de filme tot mai largă și mai valoroasă.

Ghici cine a venit la cină?

Sydney Poitier a împlinit 50 de ani. Cu acest prilej prima vedetă de culoare a ecranului american își face bilanțul: „Viața e o permanentă provocare și un continuu semn de întrebare. Ca să supraviețuiești trebuie să te zbați pe toate fronturile, să nu lași nimic la voia întîmplării și nu în ultimul rînd, trebuie să ai forță de negociator.”

Aflat la cel de-al șaselea film ca regizor, o comedie polițistă cu Gene Wilder, Sydney Poitier a lăsat, la conferința de presă organizată cu acest prilej la Paris, impresia unui om sigur de el și bucuros de ceea ce a realizat în viață. „Condiția oamenilor de culoare s-a ameliorat mult în Statele Unite. Am mare încredere în om, această ființă fragilă, înzestrată cu o infinită bogăție sufletească, cu o forță vitală enormă. Într-o epocă în care se vorbește mult de incomunicabilitate, eu am încredere în comuni-



**O căsnicie model care a făcut față aceluiași
prejudiciu ca filmul lui Kramer Ghici cine
vine la cină? (Joanna Shimkus împreună cu
soțul ei Sidney Poitier în viața de toate zi-
lele)**



care dintre oameni. Fără puțința de înțelegere, societățile nu ar putea să existe.”

Sydney Poitier este căsătorit de 15 ani cu actrița de origine canadiană Johanna Shimkus, vedeta descoperită de Robert Enrico și lansată în *Aventurierii și Mătușa Zita*; dar, după ce a devenit Mrs. Poitier, a abandonat cariera pe cont propriu pentru a se ocupa de familie. „Cele două fete ale noastre, spunea ea, Anika de 10 ani și Sidni de 8 ani ne dau o bucurie fără margini. Sîntem o familie foarte unită, vedem destul de puțină lume, și în timpul liber ne place să ne ocupăm de grădinarie, să jucăm tenis sau să citim cărți, în special de istorie.” După cum se vede conflictul din filmul lui Kramer, *Ghici cine vine la cină?* a devenit viață reală pentru Sydney Poitier. Iar personajele sale, mereu încrezătoare în experiența nobilă a vieții par să fie transpuse acum și în existența sa de zi cu zi.

La fiecare film făcut, zece proiecte neîmplinite

Brecht, Proust, Alain Delon, Monica Vitti, o întâlnire cu totul fantezistă ce nu putea să aibă loc decât în paginile unui jurnal, ale unei cărți de memorialistică, cum nu puțin apar în ultima vreme, chiar și în această atât de tinăra zonă culturală: cinematograful. **Cartea lui Losey**, apărută la Paris, e de fapt o suită de interviuri luate regizorului american de un cunoscut critic francez de cinema, Michel Ciment. O lungă conversație non-stop (în felul celei devenite model al genului, între Hitchcock și Truffaut), o repunere în discuție a tot ceea ce înseamnă cinematograful și mai ales ce a însemnat el pentru Joseph Losey. Cinematograful, adică nu doar problemele de limbaj, nu doar filmele și culisele lor, dar și proiectele, filmele visate și niciodată făcute, și mai ales oamenii... Iată câteva fragmente din volumul amintit...

Văzut de aproape, teoreticianul distanțării

Ceea ce nu trebuie să li se întâmple niciodată pieselor sale — mi-a mărturisit Brecht — este că din vina regizorului, a actorilor sau a altui element de producție, să devină greoaie, plicticoase. Trebuie, dimpotrivă, ca pe ecran, ele să pară amuzante, caraghioase, ironice, ușoare, spectaculare. Îmi povestea că în timpul repetițiilor, atunci când piesa devenea apăsătoare, obișnuia să spună: „Ne oprim, reluăm totul și improvizăm”.

Joseph Losey, autor a peste 30 de filme
— printre ele: *Accident*,
Servitorul, *Mesagerul*,
despre alte filme ale lui,
făcute și nefăcute...

Cred că putem spune cu mîna pe inimă că nu avem nici o adaptare cinematografică reușită din opera lui Brecht. Și totuși, cred că **Galileo** e un film bun. Dar are un mare handicap și nu văd cum ar putea fi el ocolit în operele cele mai ample și mai serioase ale lui Brecht. E un film vorbit, cu lungi discuții cărora le-am găsit echivalent cinematografic, dar imposibil de subtitrat, pentru că ar distruge complet imaginea, imposibil de dublat, pentru că Brecht e un clasic căruia nu poți să-i schimbi cuvintele pentru a le adapta mișcării buzelor, la fel cum nu poți face acest lucru cu Shakespeare. Printre numeroasele mele proiecte se află „Puntă și sluga sa Matty”, pe care aș vrea să o filmez în Finlanda, unde am turnat și **Casa de păpuși**. Marea problemă e să găsesc un scriitor pentru scenariu. Aș vrea să mă inspir mai mult din piesa originală care l-a inspirat și pe Brecht. În măsura posibilului aș vrea să fac un „musical”. Îmi place și „Cercul de cretă caucazian”, îl văd fă-

cut film. „Arthuro Ui” nu m-a interesat niciodată, nici „Maica Ioana a abatoarelor”. Nu-mi place prea mult la Brecht stilul „agit-prop”. Magnifica în **Galileo** este ambiguitatea. Găsești lucruri care vin în totală contradicție unele cu altele. Totul depinde de actori, de regizor. Pentru mine e important că, la sfîrșit, Galileo se condamnă singur pentru lășitatea sa, pentru incapacitatea de a rezista. Nu știu dacă și pentru Brecht acesta era lucrul cel mai important. Îmi place o replică din piesă: „e imposibil pentru un om să nu vadă ce a văzut”.

În căutarea timpului pierdut, dar mai ales a unui producător

Pentru fiecare film pe care reușești să-l faci la capătul a trei ani, la capătul a zece ani, există alte zece filme asupra cărora ai lucrat tot atît de mult și care nu ajung să se împlinească. Experiența mea în cinema m-a învățat că trebuie să pregătești cinci, dacă nu zece proiecte în același timp, iar cel pe care ajungi să-l realizezi nu este adesea unul dintre ele. Dar dacă nu lucrezi astfel, n-ai face nici unul din zece. E și acesta un alt aspect al hidrei cu două capete: arta și industria. „În căutarea timpului pierdut” își așteaptă rîndul printre proiecte ca și „Muntele magic” al lui Thomas Mann. Acum cîțiva ani m-a contactat televiziunea germană pentru o serie de șapte episoade, cîte o oră fiecare, care în ansamblu ar fi acoperit „Muntele magic”. David Mercer a scris un scenariu foarte bun. Producătorii, citindu-l, au hotărît să facă un singur film, deci să reducă scenariul la o lungime normală de lungmetraj, ceea ce era imposibil. Proiectul a fost deci pus deo parte. Iată-ne deci cu două scenarii-mamut: „Proust”, scenariul lui Harold Pinter, și Thomas Mann, scenariul lui David Mercer, dar nici scenariștii și, bineînțeles, nici eu nu întrezărim o formulă prin care să dăm o altă structură, o formă prescurtată. Pentru că în aceste două proiecte am închis ani de viață și amîndouă sînt opere clasice. Vreau să spun că sînt nu numai adaptări ale unor clasici, dar că au o factură clasică, adecvată



„Vreau în căutarea
propriei identități”...
Alain Delon
alături de
Jeanne Moreau
în filmul
lui Losey,
„M. Klein”.

limbajului căruia îi sînt destinate. Cred că dintre toate scenariile pe care Harold Pinter le-a scris pentru mine, „Proust” dă măsura talentului său. De fapt, tot ceea ce a scris pentru mine e total diferit de ce a scris pentru alți regizori. În dialog e strălucitor. În economia scriiturii, extraordinar. În evocarea vizuală, magnific, cu un simț deosebit al formei și al structurii.

Educația mea într-o falsă atmosferă europeană în Middle West, copilăria mea, au fost cvasi-proustiene. Cînd l-am întîlnit pe Giscard d'Estaing, care auzise de proiectul meu, m-a întrebat: „Cu ce drept ecranizați dvs. Proust? Veniți din Middle West, nici măcar n-ați învățat perfect franceza”. Și nu cred că o spunea în glumă. Pentru că veni vorba, am citit enorm literatură franceză în original, iar „Du côté de chez Swann” l-am citit în franceză, la 15 ani. l-am răspuns lui Giscard d'Estaing că purtam în mine toate datele pentru a-l înțelege pe Proust. M-au preocupat mult salturile în timp — înainte și înapoi — și as vrea să le ecranizez, dacă voi ajunge vreodată, prin opera lui Proust. În privința elementului temporal, *Accident* rămîne filmul meu cel mai experimental, mai mult chiar decît *Mesagerul*, dar nu mai mult decît proiectul după Proust. În *Mesagerul*, cele două nivele, al trecutului și al prezentului, sînt tratate altfel. Romanul m-a emoționat și m-a interesat foarte mult, mi se părea că spune multe fără a le enunța explicit; dădea posibilitatea prezentării anului 1900 cu planuri de loc cronologice, cu voci ale prezentului suprapuse pe trecut, cu voci ale trecutului montate pe planuri ale prezentului, astfel încît aceste linii, la început paralele, încet-încet să se întînească, iar la sfîrșit trecutul și prezentul să se contopească. Sînt anumite lucruri pe care cinema-ul poate să le facă cel mai bine, dar din păcate, cinema-ul e foarte rar utilizat în domeniile care îi sînt proprii și specifice. Or exact acesta e lucrul care mă interesează. Tragic pentru mine e că în ciuda interesului pe care l-a scîlțat cinema-ul, el e întotdeauna împiedicat de cîteva persoane care îi controlează finanțarea și difuzarea. Să nu ne mirăm că există un progres minim în această artă, oricum incomparabil mai mic decît cel care are loc în muzică, pictură sau chiar literatură.

Vedetele în cadru și în afara lui

Există în lumea afacerilor cinematografice o curioasă contradicție care s-a interpus frapant între Richard Burton și mine, între Alain Delon și mine... Ei sînt vedete comerciale foarte bine plătite, eu nu. Și oricît de mare ar fi armonia lucrului nostru împreună, ne găsăm în fața unui public condiționat, care așteaptă ceva de la ei și altceva de la mine. Lucrul se armonizează pentru mine, pentru actori și pentru un public restrîns. În *M. Klein*, de pildă, e greu de spus cît din Alain Delon există în personaj. Personajul e foarte complex, Alain e și el tot așa — aceasta e părerea mea, pe care el poate nu o împărtășește — o personalitate în oarecare măsură autodistructivă, mereu în căutarea propriei identități. Toate aspectele vieții lui sînt de o mare complexitate și adesea contradictorii. De exemplu, fiind un actor foarte cooperativ, am avut la filmare două sau trei zile cînd



Pe vremea cînd nu-și permitea să fie ea însăși, ci o imagine antonianiană. Monica Vitti cu Dirk Bogarde în *Modesty Blaise*

n-a fost deloc așa. Într-o zi îi întreb: „Ce nu merge, Alain?” „Nimic”. Am insistat. Mi-a răspuns: „Oh, mă găsesc îngrozitor și toată lumea e îngrozitoare, în afară de dumneavoastră, bineînțeles!” „Ce vrei să spui?” „Sînt zile cînd mă văd îngrozitor, cînd privesc lumea din jur și totul mi se pare îngrozitor și oamenii și cinema-ul și azi nu-mi place decorul și de altfel nu-mi place nimic”. Nu avea nici un motiv deosebit să spună acest lucru, cel puțin din cîte știu eu. Avea, evident, rațiuni mai profunde. Dar pe de altă parte, erau zile cînd venea și-mi spunea: „Azi am să dau cea mai bună interpretare a vieții mele și va fi cel mai bun film al dumneavoastră”. Schimbările acestea, trecerile, puteau fi foarte bruște și foarte violente. Venit dintr-un mediu mic-burghez, Alain Delon e astăzi foarte bogat și cultivat. Iată aici o altă contradicție. Este mereu în căutarea unui tată; încearcă tot timpul să domine. Toate aceste contradicții erau foarte bune pentru rol. Am avut de mai multe ori prilejul să constat că generozitatea lui putea fi extraordinară. A aflat întîmplător, într-o zi, că aveam necazuri și fără să spună nimic, mi-a trimis prin cineva, exact banii de care aveam nevoie. Nu mi i-a cerut niciodată înapoi. Firește că i-am rambursat! Dar era un gest rar. Alain este foarte tăcut în privința vieții sale particulare. Bine face!

În umbra lui Antonioni

Dacă am făcut *Modesty Blaise*, acest lucru se datorează în mare parte Monicăi Vitti, pe care am cunoscut-o în timpul filmărilor la *Eva*. O găseam foarte amuzantă, în ciuda tuturor divergențelor dintre noi. Ea rămăsese prizoniera imaginilor antonianiene așa încît nu-și putea permite să fie ea însăși. În ciuda eșecului acestui film, și în ciuda faptului că nici ea n-a

foat satisfăcută de rol (eu nici atît), o nouă carieră comică a început pentru ea datorată în mare parte filmului *Modesty Blaise*. Aș fi preferat s-o cunosc mai tîrziu și nu în momentul în care era tracasată, preocupată de profilul ei. Îmi pierdeam cea mai mare parte a zilei încercînd s-o filmez din profil. Are un nas roman perfect, dar cineva i-a spus odată că e prea mare, sau ceva de genul ăsta; de atunci făcea tot ce putea ca să evite planurile din profil. Chiar înainte de începerea filmărilor la *Modesty*, i-am spus glumind: „Am aflat că sînteți imposibilă și că refuzați să vă lăsați fotografiată din profil. Firește, nu cred lucrul acesta.” Mi-a răspuns: „Ba da! E foarte adevărat.” Și era adevărat!

Nu vreau să spun nimic împotriva lui Antonioni, ale cărei ambiții și filme le respect mult, dar cînd am început să lucrez la *Modesty Blaise*, i-am spus: „Singurul lucru de care mă tem este să nu ajung în situația pe care am avut-o cu Jules Dassin și Mellina Mercouri la *Gypsy*: adică să fiți tot timpul pe platou iar seara să discutați ce-am făcut noi în timpul zilei”. Mi-a răspuns: „Nu, nici măcar nu vreau să citesc scenariul, n-aveți nici o grijă.” Evident lucrurile nu s-au întîmplat cum mă anunțase. Era prezent tot timpul și Monica se ducea să discute cu el după fiecare plan. Dacă lipsea cîte o zi, vorbeau seara la telefon ore întregi. Iar în final el e cel care a dat acordul pentru fotografiile pe care ea avea, conform contractului, dreptul să le accepte sau să le refuze. Nu mai era vorba deci, de ideea mea despre ceea ce ar putea fi Monica Vitti, ci de ideea lui despre ceea ce făcuse din ea, despre ceea ce ea trebuia să fie tot timpul. Fără a mai vorbi de criticile pe care le aducea lucrului meu. Cred că nu voi mai lucra niciodată cu un actor sau cu o actriță intim legată de un alt regizor.

Traducere și adaptare
Roxana PANA



film și societate

Monștri născuți din somnul rațiunii

A devenit aproape un loc comun afirmația tot mai des întâlnită nu numai în studiile mai mult sau mai puțin savante ale cercetătorilor calificați ci și în articolele sau cărțile fără mari pretenții științifice și destinate mai ales consumului de masă, că arta cinematografică occidentală străbate astăzi o perioadă de criză profundă, o criză care se manifestă în toate componentele creației și receptării filmului.

Nu e vorba deci numai și nici măcar în primul rând de criza economică și de implicațiile ei asupra cinematografiei, deși e evident că repercusiunile acestei crize atît asupra sistemelor de producție și de distribuție cit și asupra reacțiilor publicului spectator sînt de o importanță capitală pentru destinele actuale ale artei cinematografice. De asemenea, ar fi greșit să identificăm în mod absolut fenomenul de criză cu fenomenul de boală. Pentru cine are o înțelegere dialectică a realității e clar că, deseori, criza presupune subrezirea unor structuri vetuste și posibilitatea unor foarte proaspete (în materie de tematică, de modalități de expresie, de viziune etc.) de a se afirma. În acest sens, o perioadă de criză poate să însemne și accelerarea procesului de gestație a unor forme și conținuturi noi. Dar, dincolo de aceste eventuale împliniri viitoare, criza exprimă înainte de toate descompunerea și iminența prăbușirii unui sistem de principii, de valori, de coduri care păreau pînă acum că fac corp comun cu cinematografia unei anumite societăți.

Avem de-a face indiscutabil cu un proces global. Cu ochiul liber se observă, de pildă, cît de adîncă este criza temelor și a structurilor. Chiar cînd e vorba de teme care au inspirat și pe creatorii altor perioade, unghiul sub care sînt abordate ele azi le modifică însăși esența. Un film despre război, făcut astăzi, e altceva decît un film de război făcut acum douăzeci de ani: o altă optică, o altă finalitate, alte răspunsuri la alte întrebări. Mai semnificativă însă este o anumită de-

rută în definirea orizontului tematic, o anume pendulare între orizonturi contradictorii. Pe de o parte, putem înregistra în producția occidentală contemporană încercarea de întoarcere spre inocența spectacolului popular; e cazul unor filme de science-fiction (de genul **Războiul stelelor** și continuările sale) sau a unor filme-catastrofă, e ceea ce se întîmplă cu unele filme istorice, e ceea ce ex-

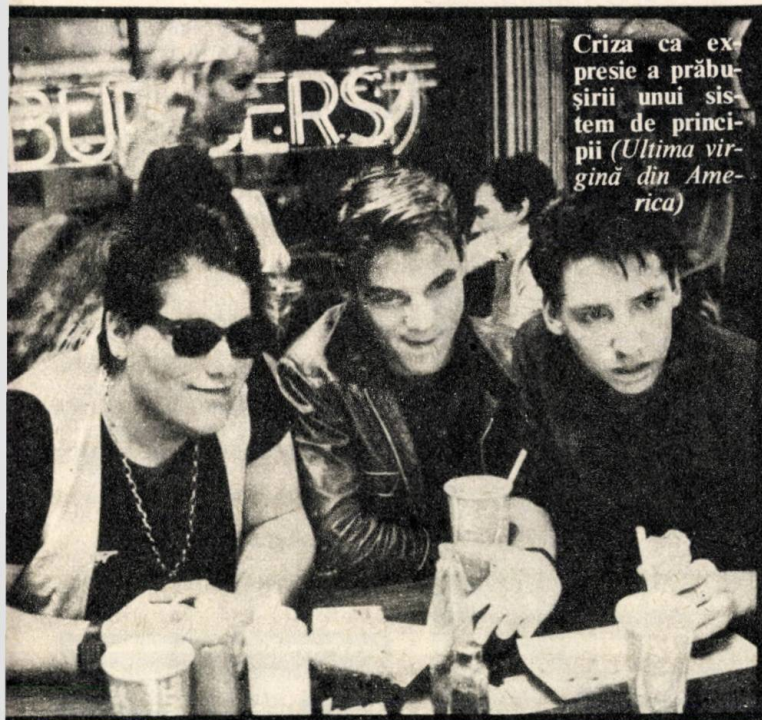
De aceeași natură este și criza genurilor tradiționale. E tot mai greu să pui o etichetă, să încadrezi filmul pe care l-ai văzut într-un gen precis, ale cărui caracteristici le cunoaște toată lumea. Din comedie, deseori, a dispărut rîsul franc, vioaia în favoarea unor subtilități intelectuale. Filmul eroic este populat de anti-eroi, filmul de aventuri este erodat de psihologism. Într-un film (ce-i drept datînd de cîțiva ani) al lui Sam Peckinpach pe una din temele clasice (și mereu reluate) ale western-ului: rivalitatea dintre Billy the Kid și șeriful Pat Garrett, nu urmăririle și focurile de armă au vreo importanță; tema o constituie oboseala fără leac a eroilor de western, depășiți de vîrstă și de modificarea mediului social ambiant, oboseală care la unul se traduce în dorința de a declara pace, de a se împăca cu societatea și la celălalt prin imposibilitatea de a se schimba.

Toate acestea demonstrează în fond o profundă criză a idealurilor și valorilor, dereglarea vechilor busole.

Nu altceva exprimă și un alt fenomen caracteristic pentru multe filme occidentale și pe care am putea-o numi criza personajelor. Nu numai destrămarea aproape generală a tipului de personaj-monolit caracterizează această situație, ci mai ales predilecția multor cineaști pentru așa-numiții marginali, pentru personaje fără identitate socială clară, rebuturi ale societății de consum, vagabonzi, oameni aflați în permanentă stare de delincvență, ucigași fără simbrerie, și fără motivare (sau: cel puțin, fără o motivare care poate fi încadrată în logica raporturilor sociale normale), teroriști aflați în criză existențială, alienați sexuali, toxicomani sau, pur și simplu, oameni izolați, deveniți, cu sau fără voia lor, elemente asociale. Acestor marginali prin destîn individual li se adaugă ceea ce un om politic francez numea „plaga cea mai rușinoasă” a societății occidentale contemporane, masele de emigranți, umiliți, exploatați, smulși brutal din matricea lor culturală și supuși agresiunii permanente a rasismului

**Filmele
despre marginali
și criza
vor rămîne
documente
sociologice
ale
acestor vremuri**

plică revenirea melodramei sau a filmelor care prezintă „saga” unei familii (în acest caz, mai ales seriale TV). Pe de altă parte, asistăm la proliferarea unor filme în care subiectul s-a destrămat aproape complet, în care acțiunea sau, mai bine-spus, intriga dramatică este derizorie sau incoerentă, în care refuzul spectaculosului duce (cel puțin pentru spectatorul mediu) la o anumită uscăciune, în care sărăcia programatică a cadrului exprimă un tip de elitism de natură intelectuală.



Criza ca expresie a prăbușirii unui sistem de principii (*Ultima virgină din America*)

rabil film al lui Jean-Luc Godard — poartă parcă în ei cenușa unei frumuseți nespuse pe care nici lumea haină și urită, nici ei, din păcate, n-o mai pot sesiza! Dar, în majoritatea cazurilor, cei care se cantonează cu lumea marginalității nici nu mai pot, nici nu mai vor să vadă altceva.

Aparent, această lume a marginalilor prin insolitul ei sau chiar — de ce nu? — prin pitorescul ei ar trebui să-i captiveze pe spectatori (dealtfel, aceasta e și socoteala comercială a comanditarilor unor asemenea filme); în realitate însă — un fenomen asemănător s-a constatat și în ce privește producțiile pornografice — filmele încep să semene între ele, se instalează în conștiința privitorilor o atmosferă de plictiseală și insatisfacție. Dacă deviza personajelor în chestiune este „la ce bun?” nu e de mirare că și reacția spectatorilor se orientează în aceeași direcție. Nu, filmele dedicate marginalilor nu reprezintă nici măcar — așa cum au susținut unii — amurgul fastuos al unei lumi care-și simte pieirea ineluctabilă. Ele exprimă, cel mult, un alexandrinism de mucava.

Valoare lor, astăzi ca și mâine, rămâne doar aceea de teribil document sociologic.

H. DONA

organizat sau difuz. Despre acești „paria” ai sfârșitului de secol XX, a căror marginalitate este oarecum instituționalizată s-au produs și se produc nenumărate filme. Despre ei și despre filmele care îi prezintă se relatează pe larg într-un alt text din acest almanah. Aici, ne vom opri mai ales asupra marginalilor să-i zicem „individuali” (deși ei și sint victime tipice ale unei anumite societăți) și asupra atenției pe care multă cinăști occidentali li-o acordă.

Desigur, trebuie să ținem seama că într-un fel sau altul, arta (literatură, pictură, teatru, cinematografie) a manifestat totdeauna o anumită înclinare spre acești oameni aflați la marginea societății, spre acești „out-sideri”. Ca să nu mai vorbim despre marginalii pitorești din romanele picarești, ne amintim de prostituatele, criminalii, bolnavii incurabili, săracii cu duhul din romanele lui Dostoievski, de alcoolicii, ucigașii și prostituatele din opera lui Zola, de monștrii născuți „din somnul rațiunii” și care au prins viață în desenele lui Goya. Pentru a descoperi profunzimile sufletului omenesc, pentru a sublinia dramaticul insuportabil al condiției umane, pentru a opune victimele absolute trufiei și suficienței „sănătoșilor” și conformiștilor, artiștii au apelat deseori la asemenea personaje de la margine sau „din subteran”. Asemenea figuri populează și teatrul pe care Martin Esslin l-a numit „al absurdului” și căruia Em. Jacquart i-a spus „teatrul bășcăliei”, teatrul lui Adamov, Ionescu și Beckett și într-o oarecare măsură al lui Arrabal și Genêt. Nici cinematografia nu le-a ocolit de la filmele expresioniste germane pînă la unele opere neorealiste, trecind prin

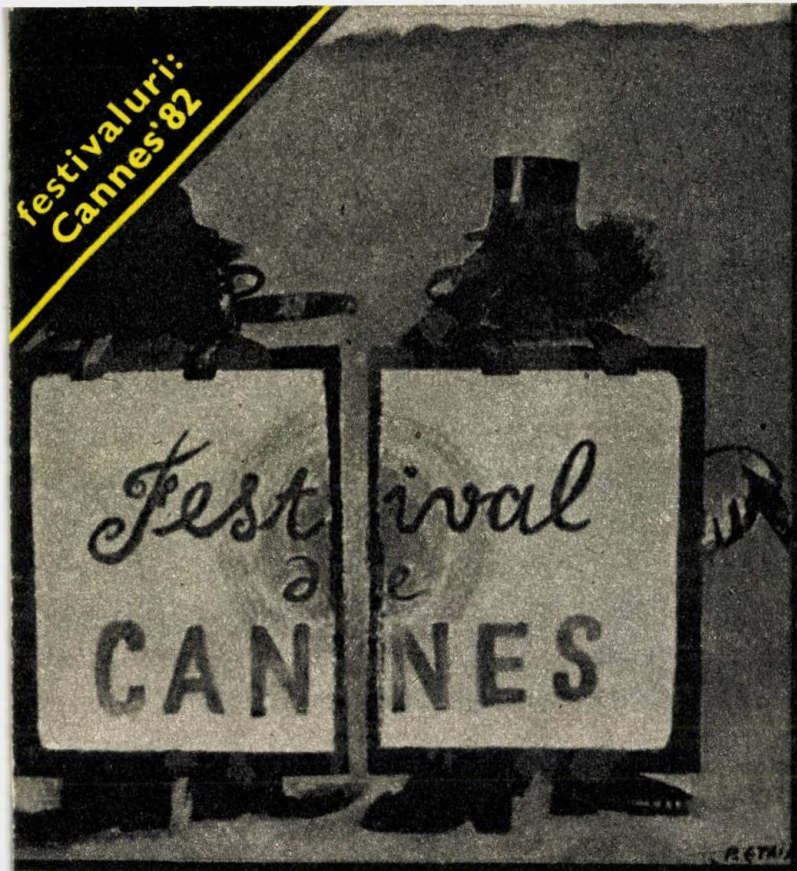
citeva realizări ale filmului „negru” american și neuitînd, desigur, deși situat într-un registru cu totul special, „Freaks” al lui Tod Browning.

Ceea ce deosebește multe din actualele filme „cu marginalii” de majoritatea operelor evocate înainte este faptul că interesul pentru figurile insolite și asociale nu provine nici din critică socială, nici din curiozitatea psihologică, nici din compasiune umană (folosim acest termen pentru a ne distanța de conceptul de „milă” expresie a unui sentiment degradant care presupune, cel puțin implicit, umilirea omului, acceptarea, chiar mascată, a permanenței unui raport inegal de forțe între puternici și slabi), nici din cine știe ce preocupări metafizice. Actuala marginofilie exclude însăși noțiunea de normalitate (anumite semne premonitории există și la Dostoievski și în teatrul absurdului) și presupune, chiar dacă în majoritatea filmelor la care ne referim nu există sau nu se întrevăd preocupări filozofice (atenția acordată unei gândiri sistematice ar fi și ea suspectă), un univers fără sens, derizoriu.

În aceste filme nu există nici minie, nici compasiune și cu atât mai puțin luciditate, după cum viitorul e absent iar miza existenței e totdeauna mică. Desigur, operele artiștilor adevărați, universul acesta mărunț și fără semnificații aparente rămîne pentru cel ce-l receptează tulburător; dincolo de viața cvasi-zoologică a personajelor se simte prezența unui paradis pierdut (sau, poate, numai jînduit cîndva), se desenează obsesia unei nedreptăți existențiale. Cei care formează „bande à part” — cum spune titlul unui admi-

„Eroi” la marginea societății (Carole Bouquet în *Niciodată, niciodată*)





festivaluri:
Cannes '82

De unde vin marginalii? Dar filmele lor?

O ploaie foarte suspectă — de „neînțeles” spun unii — de filme, despre așa-numiții *marginali*, în acest Cannes '82.

Să amintim câteva:

O blîndă anchetă asupra violenței

(...de Gérard Guérin-Franța).
Un potentat — se numește Ash

— este răpit și sechestrat într-unul din multele etaje ale unui bloc în construcție. Istoria unui rapt. A unui șantaj. Financiarul compune scrisori deznădăjduite către o soție cam apatică: „Te conjur, faceți presiuni, doar n-o să mă lăsați să mor”! Ziarele-i publică apelurile. Posturile de televiziune îl arată în pelicule filmate chiar de teroriști. Domnul Ash (Michel Lonsdale, bărbat spătos, între două vârste, figură tipică de om care cere palme) imploră guvernul, opinia publică, pe președinte însuși: „Salvați-mă!” Nici un semn. Poliția are jocurile ei, iar soția a început să

facă inventarul obiectelor pornite spre licitație. Banda răpitorilor e formată din băieți și fete cu priviri încruntate, tineri scumpi la vorbă, enigmatici, mai ales pentru că nu fac nimic. Ascultă muzică, desenează caricaturi, pun și scot cătușe, păzesc imobili prada, așteaptă șopocăind sfârșitul tratativelor. Dincolo de zidurile buildingului devenit statul major al unei apropiate crime: orașul, Parisul cu vacarmul său nepăsător. O fată țipă în metrou: un țipăt — SOS. Nimeni nu mișcă. O bătrînă trebuie să fie evacuată dintr-o chichineată; pînă mai ieri la ea locuia un terorist; femeia credea despre el că e un inger. Mai e un vagabond, instrument al unor afaceri sumbre, un tip smintit și orb care orbecăie prin spațiile virane. Mai e un hippy american, la origine biolog. Acum dozește arme. Mai e o jună; ea își zice poetă, are 16 ani și se prostituează ca să plece... în Turcia.

Niciodată, niciodată

(...titlul inițial *Tag der Idioten* de Werner Schroeder — RFG). O fată de familie bună, săturată de onorabilitate și însetată de o iubire nicăieri găsită. Iubitul nu se uită la ea, deși ea face tot ce poate ca să-i atragă atenția: intră în restaurantul unde el ia masa, cere trei cești de cafea, le dă peste cap una după alta, se mînește pe față cu drojdia cafelei și cu batonul de ruj. Ca să se facă remarcată, ajunge chiar să denunțe ca teroristă o necunoscută. Fata e trimisă la azil și filmul plonjează cu voluptate într-un balamuc feminin grotesc și tragic. Tinere cu mințile răătăcite, bătrîne obscene, presupuse mame sfîșindu-se pentru presupuși prunci furați. O deținută se crede dumnezeu, alta — ducesa de Alba. O nuntă la spitalul de boli nervoase. Cînd ies din biserică, soții sînt preluați de paznici; mirele e dus în pavilionul-bărbăți, mireasa la pavilionul-femei. În cabinetul directoarei, un picior de bărbat tăiat de sub genunchi. Radioul anunță neîncetat alte acțiuni teroriste. În cimitirul azilului, deținutele se încaieră: — asta-i mormîntul meu! ba al meu! O bolnavă se spînzură de grățiile ferestrei, alta vrea să facă amor cu o bătrînă obeză. Doctorița înțelege că fata nu-i nebulă (fata e

Carole Bouquet, din filmul lui Bunuel: **Acest obscur obiect al dorinței...**). Doctorița face totul ca să o determine să fugă din ospiciu. Zadarnic. Fata nu mai vrea să treacă „dincolo”, pentru că dincolo totul o contrariază, o amenință.

Firimituri

(...Smithereens in English, *La dérive* en français de Susan Seideman-SUA). New York, East Side. Depozite feroviare dezafectate, pubele, subsolul unei clădiri transformat în azil de noapte pentru o bandă de cîntăreți rock. O fată sulemenită violent străbate culoarele metroului cu pas de jandarm. Fata are minijupă în pătrățele. Doamna care așteaptă are ochelari cu rame în pătrățele. Fata ezită o singură clipă, apoi se repede, smulge ochelarii de pe nasul doamnei și fuge. Filmul nu are cap și coadă. Cîteva săptămîni din viața unei adolescente hrănită cu reclame, cu bande desenate, cu pop-art, o fată „non-conformistă”, obsedată de biografiile cîntăreților celebri. Și ea vrea să ajungă celebră. Vișul ei: L.A., adică Los Angeles. În așteptarea întîmplării fericite care o va transporta în California, face navetă între un provincial „pur” tocmai sosit din Montana, în rulotă și un chitarist dezabuzat, șantajist, escroc, mitoman. Provincialul o iubește, ghitaristul o alungă, fata bate străzile New York-ului în pas de jandarm. Proprietăreasa neplătită îi aruncă lucrurile în stradă, cumnatul n-o primește în casă, ca să nu-l contamineze soția, un amic interlop o convinge să seducă un client de la Hilton, pentru ca odată suiți toți trei în taxi, personajul sedus să se trezească fără portmoneu, fără ceas și — ca să rîdem — și fără pantaloni. Fata minte, trișează, amenință, își bate rivalele, își croiește drum prin mulțime dînd coate și pumni. Ei și? Ghitaristul a plecat, provincialul și-a vîndut rulota. L.A.-ul, adică Los Angeles-ul, e mereu departe, mereu intangibil.

Plecat fără adresă

(...de Jacqueline Veuve-Elve-

Somajul nu e numai o problemă economică. El este și sursa unei estetici proprii

ția). Acțiunea se petrece într-o închisoare. Deținutul scrie mamei și glasul lui se aude din off. Îi reproșează că a fost o mamă rea, că nu l-a înțeles. Nimeni de altfel — spune el — nu l-a înțeles. A început să fure pentru că era șomer. A început să se drogheze pentru că nu mai putea suporta. Viața e prea dură. Inițial un gram de heroină îl ajungea pentru o săptămînă. Acum pentru șapte zile are nevoie de 55 grame. Închisoarea pare, de fapt, o secție de dezintoxicare a unui spital. Dar omul scrie mereu că se înabûșă. Pe pereți sînt agățate posteruri și fotografii de familie.

Dejunul îi e adus, ca în avioane, pe tăvi cu multe despărțituri: pentru garnitură, pentru salate, pentru desert. Cineva îi trimite în dar o brătară. Bărbatul schimbă mereu maiourile, dezleagă rebursuri, primește jocuri distractive, dar scrie — și glasul lui se aude din off: mă înabûș. Un polițist — toți poliștii par aici niște pastori deghizați — un polițist, zic, îl ajută să-și vadă fiul de cinci ani și ca nu cumva copilul să bănuiască ceva, el, poliștul, se prefăce că-i patronul. Un patron care-l reține pe tata la lucru de luni de zile. Poșta sosește zilnic. Tipul învață engleza prin corespondență, dar scrie mereu că se înabûșă și cînd băiețelul face gafa, îi povestește de un Jean care vine mereu la mama — uite ce mașinuță frumoasă mi-a cumpărat — soarta e pecetluită. Tris-tul erou se va sinucide în închisoare și pe ecran se va putea citi: Elveția este una din țările cu cel mai mare procent de sinucideri (asta chiar habar n-aveam. Norvegia da. Frigul, frigiditatea. Dar Elveția ceasornicelor, a băncilor, Elveția cu *la vache qui rit*?). În închisori — precizează mai încolo filmul — procentul sinuciderilor e de douăzeci de ori mai ridicat.

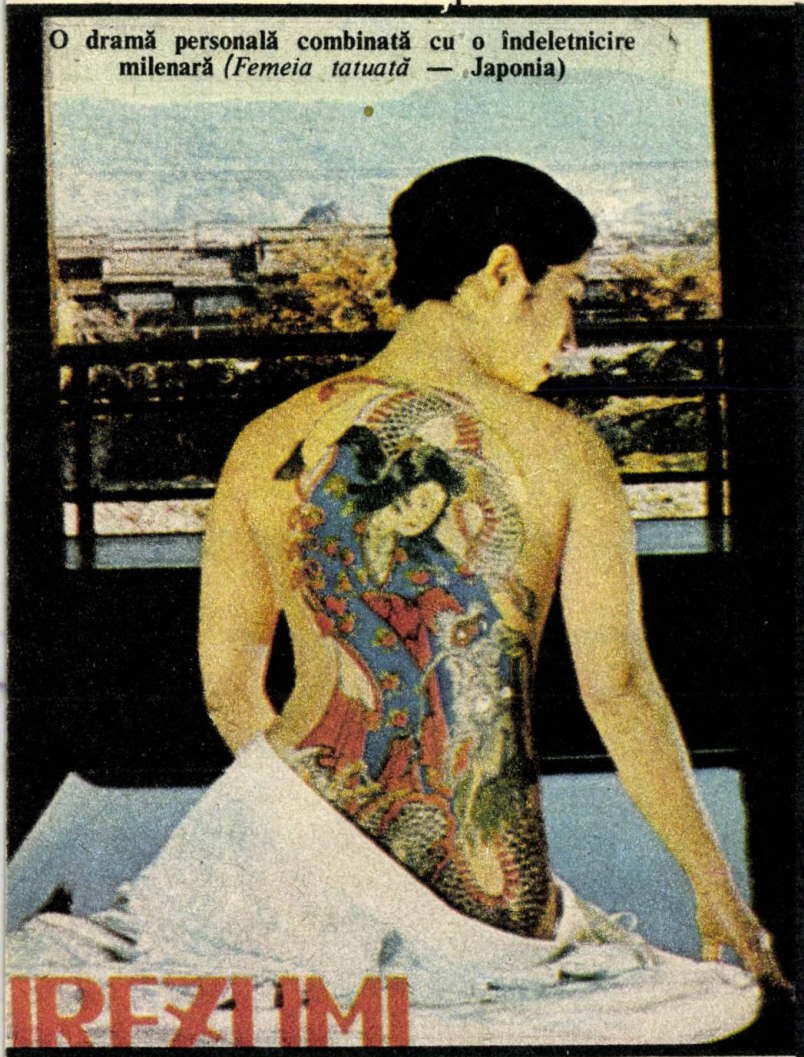
Moda filmelor cu roboți cosmici. Mai cosmică decît tehnica interstelară rămîne, în final, terestra iubire



Sirul exemplelor s-ar putea lungi

Selecția franceză a stîrnit polemici, scandal, ba chiar un adevărat proces, pentru că toate cele trei filme franceze intrate în concurs erau **despre** și **de** marginali.

O dramă personală combinată cu o îndeletnicire milenară (*Femeia tatuată* — Japonia)



Cine ne reprezintă în fața lumii? strigau franțuții.

Turma junilor cu mitraliere și nasturi de carton din *Blinda anchetă*...

Furnicarul din *Cu toată viteza* de Robert Kramer? Convoiul patinatorilor pe roțile, ameiți de cursa în cerc, cu urechile astu-

pate de căști, fiindcă nu vor să audă decît ritmul ultimului „tub”, o față zăbăucă, mereu cu o lamă de ras în mînă, un băiat lefter — e bineînțeles șomer —, o pereche care nu dorește decît atît: să ajungă la Chicago și să devină campioană la „Roller-Derby”?

Sau poate „eroii” din *Invitație*

...În '82, la Cannes,
a plouat cu filme despre
așa-numiții marginali.
O modă mizerabilistă? Sau altceva?

la călătorie de Peter del Monte, cei doi gemeni incestuoși: ea ur-latrice rock, cu buzele vopsite în negru „pentru că-i șic, pentru că așa se obține un aer degenerat”, el un instrumentist ratat, dar îndrăgostit patologic de această soră morbidă și cînd sora moare electrocutată, el, fratele, îi așază cadavrul în cutia violoncelului și pornește, în sfîrșit, în călătoria demult rîvnită? Aștia-s urmașii lui Voltaire și ai Jeannei d'Arc? Vai, scuzați, Ioana d'Arc nu putea să aibă urmași. Ea a murit fecioară. Festivalul a părut anul ăsta, într-adevăr,

Potopit de o hoardă bizară

...Ieșită din gurile metroului, din baruri amenajate în pivnițe, din subsoluri, undergroundul la propriu dar și la figurat, căci aproape toți vin de la igrasie, din canale, din beciuri, de sub pămînt, aparțin unei faune subterane, rozătoare de talie mică, guzgani, cîrțițe, *des fauchés*, *des paumés*, *des mômes*, *des mecs*, mărunți traficanți de droguri, artiști ratați, borfași fără spor, derbedei care se înjunghie în W.C.-uri publice, minore predestinate violului, prostituate păguboase, adolescenți retrași cu seringi, ca să-și facă injectia, ciripitori, negustori de carne vie, imigranți pierduți în Sodoma și Gomora, veșnic înșelați, plătitori din oficiu ai vaselor sparte — o lume care colcăie, mai ales noaptea, în cartierele rău famate, terorizate de caizi, complici ai brigăzii de moravuri. De-o parte duba poliției, de cealaltă parte cuțitul boss-ului. În spate — mizeria, în față — neantul.

La o primă vedere, lugubra avalanșă dezgustă. Băiatul ăsta

nu-i normal! Fata asta e ticnită. Junilor āstora — cāci aproape toți sînt tineri — li s-au defectat cromozomii.

Sā inviți atīția interlopi la un party atīt de distins, asta pare sau o farsā sau un act de inconștiență. Veteranii Coastei de Azur se aratā scirbiți: ia mai terminați cu moda asta goșisto-mizerabilistă. Ia mai terminați cu demagogia marginalistă, cu snobismul undergroundului!

Sā fie o modā? Sā fie o demagogie?

**Sā fie
un rafinament
invers?**

Fără īndoială. Cinema-ul este în primul rīnd o afacere și oame-nii de afaceri, chiar cīnd sīnt ti-

neri, sīnt copoi bătrīni. Ei știi încotro bate vīntul, știi ce se poartā, știi ce așteaptā un public în care majoritatea zdrobitoare e alcătuită din tineret, un tineret pendulīnd din ce în ce mai furios pe linia imagināră care desparte legalul de ilegal. Au fost ani în care la Cannes s-a purtat contestația și subdezvolta-re — și ani în care toatā lumea murea dupā transcendent și emanciparea femeii. Cinefilii și femeile īnsārcinate sīnt pline de toane. Dar toanele astea de unde vin? De unde vin acești copii ai discotecilor și ai delincvenței?

**Vin bineīnțele
„din viață“**

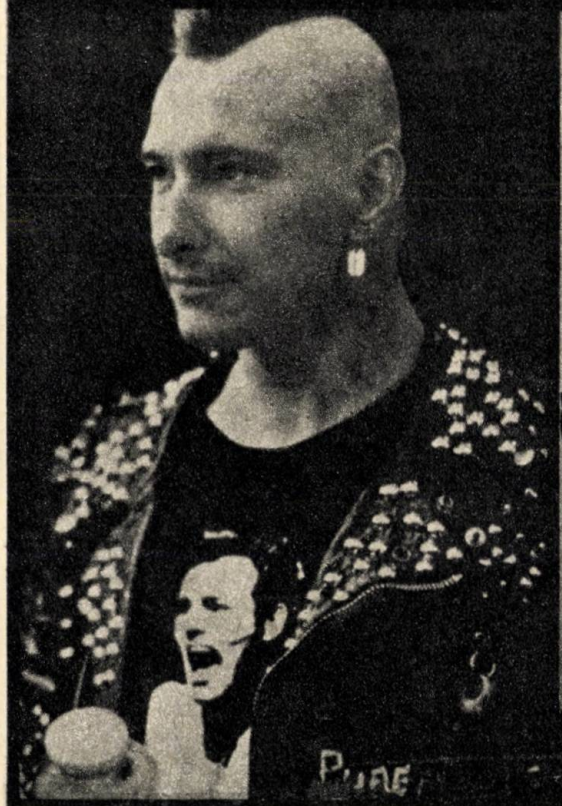
Nu din viața marilor hoteluri.

nu din viața palace-urilor, nu din zonele rezidențiale. Vin de pe marile bulevarde pline de gură-cască, din cartierele sārăce, cu imobile coșcovite, cu scări exterioare, de fier, vin de la oficiile de plasare, din bistrouri sordide, vin de la bazaruri unde cumpāră pe mai nimic uniforme ieșite din uz și insigne interzise; vin de la un amic care i-a ras capul — frizerul costă prea scump — sau i-a vopsit părul tuns gen mistreț: jumătatea stīngă — violetă, jumătatea dreaptă — prăzuliie. La Londra vin mai ales din Southall, o suburbie locuită de pakistanezi (acolo îi bat sistematic pe „veneticii tuciurii“); sau vin de la „Lyceum“ unde urlă grupul Killing Joke, iar ei, spectatorii, vociferează, saltă, se īmping, sparg tot ce le cade sub mīnă.

Cīnd se lovesc de ei pe marile artere — și cīnd nu se lovesc? — trecătorii îi considerā la grāmādă

Așa cum aratā un punk în viață...

**...și așa cum apar punks-ii
īntr-un film cu Ringo Starr,
Barbara Bach și Paul McCartney**



și le spun tuturor punks. Punks-ii (bluzon de piele, belciug în nas, iacăt de gît, reverele pline de insigne, pielea tatuată cu diferite desene și, neapărat, cu vorbele „Sid vicious”, Sid vicious fiind dumnezeul grupului, cel care le-a strigat pentru prima oară: distrugeți!), punks-ii, zic, sînt numai unul — și nu cel mai agresiv — din cele vreo șase-șapte triburi ale unui tineret „care îndură criza economică așteptînd al treilea război mondial”. Punks-ii vor să bage spaima în establishment, dar nu trec la fapte. Ideea lor e că trecutul e mort și că viitorul nu există. No future! Tineri, foarte tineri, la început respinși de orice loc de muncă, pe urmă obișnuiți cu farnientele, ei spun că vor să trăiască puțin și intens. Familia nu reprezintă pentru ei nici o atracție. E firesc, fiindcă cei mai mulți provin din familii infernale.

Mai duri decît punks-ii

...sînt skinheads-ii, cum am zice noi: capetele rase. Băieților (dar și fetelor, căci și ele se rad în cap și odată cu ele și cîteva actrițe celebre) le plac: rockul cîntat cu torsul nud și violența. Capetele rase au apărut, de altfel, prin '68—'69, în același timp cu hippies-ii, ca o reacție împotriva acelor tineri pietoși mult prea indulgenți, mult prea apatici, mult prea „intelectuali”, prea „cosmopoliți”, proveniți din medii, în general, avute. Skinheads-ii detestă cultura, feminismul și pe imigranți. Ei se declară „sută la sută proletari și englezi”. Dar ce contează ce declară niște creaturi care nu dau doi bani pe idee și care pot fi înîlnite la fel de ușor în zona grupărilor neo-naziste sau ca armată de rezervă a anarhiei gosiste. Cei mai mulți sînt ex-lucrători necalificați, manutanționiери, gunoieri. În 1976, cînd criza economică s-a înțetit, cînd valul de șomaj a crescut, ei și-au arătat colții strigînd hippiesilor: ia mai terminați cu figurile voastre de ingerași, ia mai terminați cu pacifismul. Nu vedeți că ne-nhață? Hippies-ii nu prea vedeau. Cum spunem, ei veneau din medii care, cel puțin la ora aceea, păreau la adăpost de grija zilei de mîine. Capetele rase nu erau la adăpost! Melodia

lor preferată era, la un moment dat, „Two million voices”, pentru că numărul șomerilor era atunci două milioane. Dar azi, ca să ne limităm la exemplul englezesc, cifra s-a ridicat la peste trei milioane. Trei milioane înseamnă 40% din populația activă a cartierelor mărghașe.

Cum, de unde vin marginalii?

Marginalii vin de la margine. Acolo gura șomajului mușcă adînc și cu poftă. Oameni activi sînt transformați în paraziți cu dreptul la subzistență asigurat — dar parazitismul nu înseamnă moarte biologică. Parazitismul este sursa unei alte morale și a unei alte estetici. Neputința nu se consolează întotdeauna cu LSD și cu alte paradisuri artificiale. Ea are nevoie și de răzbunare. Cum te poți răzbuna cînd de o parte e duba poliției, de cealaltă parte cuțitul bossului, în spate mizeria, în față neantul? Acești tineri nu posedă decît propriul lor trup. Pe el, pe corpul lor, își exersează în primul rînd provocarea. Îl tatuează, îl exhibă, îl maltratează. Scandalizarea unei lumi nepăsătoare este o revanșă derizorie — dar e totuși o revanșă. Toți acei domni cu meloane, cu umbrele, cu serviete țin la onorabilitatea lor — jos cu onorabilitatea! Establishment-ul e amator de frumos și de aseptic — trăiască deci uritul, păurul violet, belciugul în nas, trăiască jegul, cocina! Sigur că toți acești nenorocoși, lăsați pe-afară, la margine, ar vrea să distrugă societatea care i-a scos din joc. Neputînd-o distruge pe ea, se distrug pe ei. Se distrug cu ce pot. Cu stupefianțe, cu furia oarbă care nu e decît o altă față a apatiei.

Cum să cred că ploaia de filme despre așa-numiții marginali e de neînțeles. Că a căzut din senin sau din perversitatea unor selecționeri care, spre ziuă, sătui de caviar și de lume bună, ar fi strigat așa, deodată: „ia s-o facem lată! la mai dați drumul și la lumpeni!”?

Cînd o iei razna...

Unul dintre puținele filme „de public” prezentate anul acesta la Cannes a fost **Shoot the moon**. Francezii l-au numit **L'usure du temps**, căci e vorba de ezoriaune sentimentelor într-o familie formată cu cincisprezece ani în urmă. Între timp El a devenit un scriitor reputat. Ea a rămas acasă să crească înfi o fată, apoi încă una, apoi încă una, apoi pe a patra. El scrie cărți de succes. Ea crește fetițele. Soții se iubesc, dar apare ceva nisipos. Comedia socială continuă însă să se joace după regulile stabilitelor de sistem. La ceremonia decernării premiului, la tribună, soțul sărbătorit dar infidel, dedică înalta distincție: „soției mele care are cea mai grea meserie din lume: soție de scriitor”.

Shoot the moon! În slang expresia ar însemna **să o iei razna**, să o tulești, să-ți faci valiza cînd nimeni nu te vede.

Bărbatul „o tulește” într-adevăr, dar valiza și-o face pe față, de fapt i-o face ea, soția, căci ea a înțeles chiar din seara în care îi dedica premiul că altă soluție — cel puțin deocamdată — nu mai există.

Ne aflăm deci în fața unui film din categoria **Kramer contra Kramer**: destrămarea cuplului, răspunderea față de copii, drama copilului obligat să aleagă între tată și mamă, emanciparea femeii care înțelege, în sfîrșit, că a fi nevastă și mamă nu-i o meserie, că menajerele după un număr de ani inspiră milă soților, iar copiii lor cresc aripile, zboară. Și-atunci ce-au făcut ele cu viața lor?

Filmul pornește deci de la o tematică foarte aproape de inima publicului american și nimic mai în spiritul cinematografiei hollywoodiene decît ca, după ce a deschis o linie nouă și a pus în funcție o locomotivă, să înceapă să-i ataceze cît mai multe vagoane. Așa s-a întîmplat cu **Războiul stelelor** urmat de o puzderie de războaie cosmice, cu rachete și cu roboți sentimentali. **Superman**-ul a dat naștere la o epidemie de producții din lumea



Diana Keaton într-un rol de soție trădată și neemancipată, dar mamă fericită (Să o iei razna de Alan Parker)

extratereștrilor. **Kramer...** i-a înțors pe cinești cu fața la infinitul mic. El a revelat că cele mai simple ființe pămîntene sînt mai greu de cunoscut decît cele mai complicate nave interastrale.

Alan Parker, căci el este regizorul, regizor de origine engleză care a ales un protagonist englez, pe celebrul Albert Finney („I-am ales pe Finney — zice el undeva — nu ca să profit de triumful carierei lui, nu ca să amintesc lumii de **Tom Jones**, ci ca să am lîngă mine un compatriot. Ca să mă simt mai puțin singur”), Alan Parker, zic, a înțeles că sarea unui asemenea film sînt copiii și cele patru năpîstoace ocupă un spațiu larg, atît de larg încît, la un moment dat, vedeta feminină, mama, celebra, frumoasa, scripitoarea Diane Keaton, riscă să fie pusă în umbră de odraslele ei din film. De aici, de la aceste patru fețe, trei dintre ele la vîrsta nebuniilor puștești, dar cea de-a patra, cea mai mare, intrată în adolescență, o adolescență care vede și judecă și pedepsește nu fără cruzime cînd pe mamă, cînd pe tată, de la copii, spun, vine tot hazul filmului și o bună parte din farmecul lui. Intrat pe mîna copiilor,

tatăl propriu-zis, devenit tată de duminică, este epuizat de cîte ori trebuie să înțîlnească pe toate patru copilețele deodată. Nu știe să le stăpînească, se fisticăște — ca și domnul Kramer — în fața

Romantism familiar din seria deschisă de „Kramer contra Kramer”

unor situații, pentru el, inedite și nu se poate dumi cum, ani de-a rîndul, o femeie, mama lor, soția lui, a putut să le țină piept.

Scenaristul filmului poartă un nume care ar putea să nu vă spună nimic, dar dacă am să vă amintesc că Bo Goldman a scris scenariul pentru **Zbor deasupra unui cuib de cucu**, o să bănuți

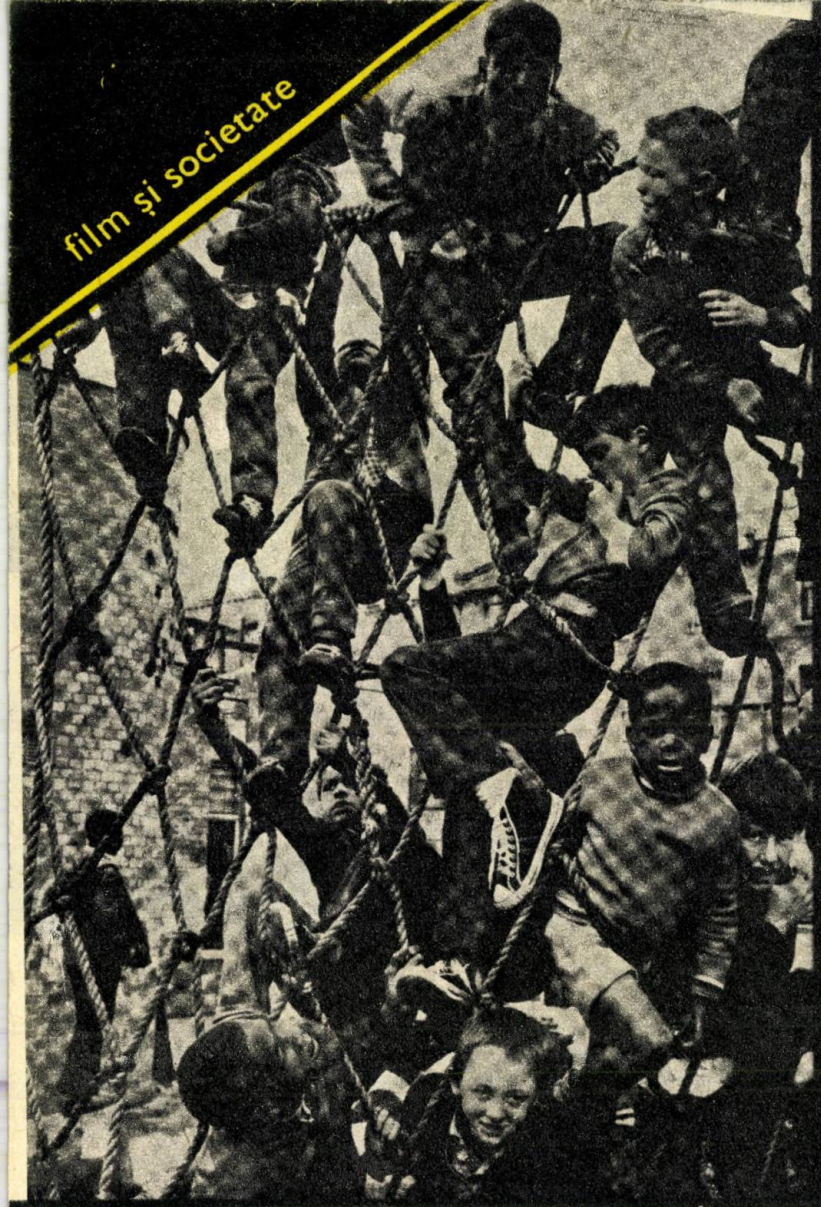
că acest **Shoot the moon** nu este o simplă variație pe tema lui **Kramer contra Kramer**.

După cincispezece ani, un tată își părăsește soția și fețele. Pleacă să-și scrie cărțile în altă parte. Soția învață să meargă pe picioarele proprii și fețele continuă să se facă mari și fără el. Dar el, tocmai el, cel care a plecat — nu suportă să le vadă înfloritoare, „în afara lui”. El dorește o despărțire civilizată, dar tot el simte că nu mai poate să suporte conveniențele. Intră cu mașina în ghirlandele unui party hotărît în afara lui, risipește musafirii, alungă un presupus rival. Ca orice producție modernă, filmul nu se termină printr-o împăcare, ci într-o stare de reflecție asupra singurătății în cuplu, asupra decalajului dintre universul feminin și universul masculin, dar mai ales cu reflecții asupra familiei americane, văzută ca un adăpost antiatomic în marele război de dezagregare sentimentală.

Războiul stelar a deschis seria romantismului astral.

Filmul la care ne-am referit face parte din altă serie. Seria romantismului familial.

Ecaterina OPROIU



Emigranții, alți marginali

În decursul îndelungatei sale istorii, omenirea a cunoscut emigrația — care — ca și migrația unor popoare întregi — s-a produs din necesități economice. Explicabilă, în secolele precedente, prin starea de înăpoiere, prin persecuțiile rasiale, politice și religioase, ea a devenit în epoca emancipării popoarelor o formă de sclavaj modern. Folosind „publicity”-ul, ex-

plोटând dificultăți temporare, incitând la călătorii turistice fără întoarcere, supralicitudinea oferta, business-ul internațional răspindește — fără a cere plata imediată — un drog sub formă de iluzii, pentru cei dornici să vizeze cu ochii deschiși la o viață lipsită de griji. Apoi, vin cătușele.

Perenitatea, dar și consecințele zguduitoare ale fenomenului au des-

chis artei realiste o arie de investigație a condiției umane atît pe plan social cît și în destinul convulsionat al celor gata să accepte, fără matură chibzuință, saltul în necunoscut. Artă universală a ecranului abia trecute de două decenii cînd s-a înfățișat publicului cu filmul:

Emigrantul

...care, ce e drept, avea doar două bobine. Dar cartea sa de vizită dădea același nume, pentru scenarist, realizator și interpret: Chaplin. Moment de reper, deci, nu numai în istoria filmului ci în cota de valoare artistică a înfrunghierii temei. Cel dintîi portret al omului ce se abandonează soartei călăuzită de o fată morgana — deopotrivă răscolitor și caustic — s-a realizat prin omulețul care avea să dea chip multor nefericiri ale vieții moderne. Prins în balansul dintre vicisitudini și speranțe, dintre miraj și adevărul implacabil al existenței în țara „sanselor egale”, dintre elan și eșec, Charlot își înfățișează pilduitor „norocul” său în Lumea Nouă, puținea de a-și plăti masa cu o monedă lăsată drept bacșis într-o farfurie.

Neîndoielnic, una dintre cele mai vindicative satire, dar și „una dintre peliculele cele mai desăvîrșite din acea epocă” (Pierre Leprohon), filmul **Emigrantul** a ocazionat remarci defavorabile pentru întreaga creație a lui Chaplin. Comentîndu-l pe Charlot, Georges Sadoul considera că „nu s-a observat îndeajuns că personajul Charlot este mai puțin vagabondul — cu care este indiferent de obicei — cît emigrantul recent debarcat din Anglia, din Irlanda sau din Europa Centrală, care trebuie să facă toate meseriile... Pentru că șomajul în Statele Unite lovește în primul rînd pe emigranții recentii, azvîrliți împreună cu negrii pe cea din urmă treaptă a vieții sociale. De multe ori ei se culcă în stradă, dar visează un cămin și o dragoste... Plecăriile lui (Charlot — n.n.) nu sînt evadări și sfîrșit în sine (ca la René Clair) ci începuturi de noi căutări de fericire și de lucru, după încheierea unei aventuri nefericite”.

Prin coincidență, filmul în care a avut-o ca parteneră pe neuitata Edna Purviance, s-a înfățișat publicului chiar în anul 1917, cu cîteva luni înainte ca o revoluție fără precedent în istorie să arate omenirii nu numai cauzele care-l fac pe unii oameni să-și caute fericirea aiurea, ci și că aceasta nu se găsește pe drumul pavat cu himere al exilului, ci într-o lume cu adevărat nouă, zidită în țara și în casa fiecăruia.

**Go West! sau între
supraviețuirea
fizică și cea morală**

Un buchet de premii — „Scoica de aur” la San Sebastian, FIPRESCI la același festival, iar în cele din urmă, Oscar-ul — încununa, în 1964, o operă de autor cu evidente ecouri au-

tobiografice: „America, America”, de Elia Kazan. Prin odiseea tinărului grec Stavros Topouzoglu, plecat, dintr-un sat trecut prin foc și sabie de către turci, spre noul „pământ al făgăduinței” care nu-și clădise încă zgirile norii, cineastul (el însuși emigrant din Constantinopole) efectuează o temeinică analiză în epocă a cauzelor emigrației. Revolta împotriva unei lumi în care domnea nedreptatea, intoleranța religioasă și asuprirea națională, mizeria materială și înapoierea spirituală, îl determină pe Stavros să-și înfăptuiască „marele său plan”: gîndul de a ajunge în America.

Cu o amplitudine românească, de factură clasică, Elia Kazan descrie tribulațiile emigrantului. Maturizarea lui Stavros este jalonată de întâmplări pe care cineastul le tratează cu un realism aspru ce dă relief cruzimii morale a epocii. Desigur, eroul își riscă și viața pentru țelul său. Dar, reușind să și-o salveze, să supraviețuiască fizic, cum se va înfățișa geografia lui morală în ziua împlinirii visului? Drumul dezrădăcinării capătă în film sensul unei acumulări de concesii, de compromisuri, de renunțări. Mai mult chiar. În om se trezește fiara: jefuit, Stavros îl ucide pe escrocul în ghearele căruia căzuse la un moment dat. De la umilință și pînă la crimă, totul poate fi justificat de omul care a ales o astfel de cale. Prețul moral este cu mult prea mare față de ceea ce s-ar putea numi cu îngăduință: reușită. Lipsa de omenie, caracteristică unei lumi a egoismului zoologic, așează supraviețuirea fizică deasupra celei morale. Acesta este și înțelesul operei lui Elia Kazan, care îndeamnă spectatorul la o stăruitoare meditație.

Ce au devenit frații mei în emigrație?

se întreba Chateaubriand. Părsind deocamdată urmărirea temei, să încercăm a răspunde pateticei interogații a poetului francez, prin destinul unor creatori de filme. Căci, istoria celei de-a șaptea arte are destule exemple. Să nu uităm, în primul rînd, că pînă și acei „emigranți reușiți” au fost siliți să-și irosească tineretea ca



Efortul de a se simți ca acasă
(Trecătoarele iubiri de Malvina Urșianu)

**Chiar de la
începuturile ei
arta cinematografică
a oferit
portretul omului
care
se abandonează
soartei**

**Emigrantul
lui Chaplin
a devenit astfel
un reper al
istoriei filmului**

maturători sau mașiniști în studiouri, schimbîndu-și periodic meseria, locul de muncă și chiar numele, înainte de a ajunge cinești. Unul din cei mai mari și autentici creatori de comedie americană, Frank Capra, emigrant italian, regizor care a dirijat pe platouri interpreți străluciți ca Spencer Tracy, Bette Davis, Glenn Ford, Katharine Hepburn, James Stewart, Frank Sinatra și alții, și-a consumat ani din viață ca fotograf de platou, gagman și monteur pînă să poată face un film.

Emigrant austriac, Fred Zinnemann, creatorul unor opere de referință ca westernul *La amiază* sau portretul cinematografic *Un om pentru eternitate*, și-a început activitatea prin a fi simplu cameraman, realizînd filmele sale de prestigiu către 50 de ani.

Și mai grăitor este, desigur, destul în cea de-a șaptea artă al unui prolific cineast de origine germană: Robert Siodmak. Creator polyvalent, actor și regizor, el a debutat în 1929, ajungînd să realizeze, îndeosebi după cel de-al doilea război mondial, cel puțin un film pe an. Făcînd mai întîi filme în țara sa de baștină, el și-a continuat activitatea de regizor — în condițiile știute ale perioadei antebelice — în Franța, și apoi în Statele Unite. Dorința sa de a se acomoda rapid temelor și modalităților de expresie favorite Hollywood-ului i-au marcat creația, care a devenit tot mai inegală. Astăzi, după atîtea filme comerciale sau superproducții internaționale pe care le-au făcut, istoricii de film citează — și nu fără teamei — tot un film german: *SS lovește noaptea*, inspirat de realitățile politice și umane din țara sa și, totodată, interpretat de valoroși actori germani. Un caz similar, evident nu ideatic, este Costa Gavras, emigrant grec care s-a realizat ca regizor în Franța — unde a și studiat — creînd însă acel model de film politic modern cu *Z* (1968) operă inspirată de un eveniment real din viața politică a Greciei postbelice (cazul deputatului liberal Lambrakis, luptător pentru democrație și pace, lichidat de regimul colonelilor). Aceasta, chiar dacă, în ultimele sale interviuri, Gavras se scoatește un creator autentic francez...



Un drum pavat
cu iluzii: exilul
(Emigrantul
lui Charles Chaplin)



**Distanța dintre miraj
și realitate
(Ioana Pavelescu în *Rătăcire*)**

Oricât de mare ar fi prin opera, un cineast este nu numai un creator, ci și un caracter ce se reflectă în artă. În această privință biografia ne pot furniza mai multe elemente pentru a cunoaște și aprecia efectul traumatizant al dezrădăcinării asupra talentului care nu se acomodează, care se ofilește într-un mediu străin, care și epuizează forțele nu în opere noi și originale ci în lupta cu stresul și insomnia. Merită să reținem, de pildă, ce scrie Ch. Viviani, pe temeiul unei bogate informații, despre reputatul Michael Curtiz, care a lăsat ecranului o zestre de filme în cele mai diferite genuri din care merită să amintim cel puțin două: **Căpitanul Blood** cu Errol

Flynn și **Casablanca**, cu Ingrid Bergman și Humphrey Bogart. Dar mai întâi să amintim că, plecând din Budapesta, spre Viena, unde a realizat filme multe, maghiarul Mihaly Kertesz a mai zăbovit în Germania, Franța și Anglia, stabilindu-se în cele din urmă la Hollywood unde și-a schimbat și numele în Curtiz. „Cine este la urma urmelor Michael Curtiz? — Se întreabă Viviani. Acest om plecat în peregrinare dintr-o țară în alta, dintr-un continent în altul, acest om fără prieteni, era poate un solitar și un înăcrit care și ascundea însingurarea și amărăciunea în spatele unei aroganțe de fațadă. În esență, în decursul întregii sale cariere, el a fost un exilat, un dezrădăcinat. Filmele sale, chiar și cele mai destinate, gravitează în jurul ideii de amintire sau de trecut și în frustrare a ființei umane în prezent... Cu toate că a reușit în Statele Unite, Curtiz rămâne prizonierul universului central-european, cu jocurile sale de umbre și lumini, cu personajele sale diforme și desfigurate, cu femeile fatate, cu geniile nebune sau ale răului, cu îndrăgostiții săi. Puțin interesează scenariul ce l-a fost încredințat, căci Curtiz îi imprimă fără efort obsesiile sale și universul său”.

Pecetea acelei rupturi tragice cu tot ceea ce-i dă unei ființe omenestă identitatea spirituală, o patrie a gândului și a felului de a simți, nu se poate șterge în răstimpul unei vieți, lăsând astfel — cum o arată și cazul Curtiz — să singereze conștiința, deformând caracterul și trăgându-se chiar și în stilul creației artistice.

Iluzii spulberate de un mediu ostil

Cum, în secolul al XIX-lea, mai era cu puțință ca — la distanță de o generație — europeanul de rînd, alungat de-acasă de foamete, persecuții sau nereușită, să-și poată încheia totuși

o gospodărie dincolo de ocean, s-a ambiționat s-o înfățișeze pe ecran rezorului suedez Jan Troell în două filme-fluviu: **Emigranții** (1972) și **Tara cea nouă** (1973). Veritabilă saga a unei familii de oameni harnici dar săraci, această ecranizare de anvergură a romanului lui Vilhelm Moberg urmărește drumul fără întoarcere al celor plecați în prima jumătate a secolului trecut din nordul Europei și stabiliți în Minnesota.

Primul dintre cele două — **Emigranții**, prezentat și la noi, dezvoltă amplu condiția precară a unui tânăr cuplu, rolurile fiind încredințate excelenților artiști Max Von Sydow și Liv Ullmann. Montajul lent, cu planuri extrem de lungi, subliniază intenția de a cerceta cu minuție faptele și resorturile vieții diurne. Implicit, este pusă în valoare astfel interpretarea actorilor până în cele mai discrete manifestări de mimică și fizionomie. Capătă îndosebi pondere chipul tinerei soții prin jocul de o mare încălcătură emoțională al lui Liv Ullmann. Evenimentele dramatice de pe vasul cu care călătoresc spre America sînt înfățișate cu un tragism cvasi documentar. Ele vin să ilustreze mărturiile autentice ale emigranților despre îngheșiala, promiscuitatea, epuizarea, spaima de contaminare de la bolnavii aflați la bord, tensiunea nervoasă provocată de crizele de isterie ale celor ce-și pierdeau cumpătul sau de nopțile veghe la căpățiul rudelor muribunde. Închindu-se optimist, prin cele dintîi eforturi de a-și ridica un adăpost și a-și clădi prin muncă o viață prosperă, filmul **Emigranții** este, neîndoindu-ne, cu mult mai realist decît **Tara cea nouă**.

Ceea ce pentru Jan Troell a fost un examen de stil pe o temă „de epocă”, ciștigat dealtfel, strălucit și încununat cu premii, pentru cineastii pasionați de actualitatea temei a devenit un puternic filon tocmai prin denunțul perfid pînă la capăt al acestui import de brațe de muncă, la preț de sold.

Un evantai de genuri — de la drama psihologică la pamfletul social — de la filmul polițist la comedia de moravuri — a ținut în atenția publicului cu o perseverență remarcabilă, mai ales în ultimele două decenii figura răvășită, dezechilibrată, mereu perplexă, în fața necunoscutului pe care și l-a dorit, a emigrantului. Alunecarea sa tot mai jos, pe treptele scărilor sociale, relevă pe ecran nu numai imposibilitatea fabricării de milioane din plimbăreții prin lume, ci și faptul că ei devin inevitabil caractere lipsite de caracter.

Marile cinematografii au identificat chipul emigrantului contemporan printre cei marginalizați de o societate care amăgește și apoi stoarce profituri din victimele ei. Charles, interpretat de Aznavour, în filmul **Șoarecele din America** de Jan Gabriel Albicocco, este un colecționar obsinat de dezamăgiri care, în pofida unui trecător noroc și a labilității, ajunge în pragul sfîrșitului, la o mină de cupru din Anzii Cordilieri. Soluția: să strîngă bani ca să se întoarcă în Franța natală, Giuseppe (Alberto Sordi) din **Frumos, onest, emigrant**, în Australia de Luigi Zampa, este deja resemnat cu eșecul material, dar caută în schimb o tot atît de iluzorie fericire conjugală în căsătoria cu Car-

Marea artă în slujba marilor probleme sociale (Liv Ullmann și Max von Sydow în *Emigranții* lui Troell)



**Prejudecățile sfîrșesc
prin a sufoca sentimentele
(serialul *Dragoste și ură*)**

mela (Claudia Cardinale), o italiancă dispusă să emigreze pentru... a scăpa de proxenetul care-l comercializa farmecele și darurile tinereții. Popi, portoricianul din Harlem (Allan Arkin), din filmul **Copiii și marea**, în regia lui Arthur Hiller, încearcă să-și depășească condiția mizeră, obligîndu-și copiii să simuleze sosirea lor pe mare în chip de... refugiați cubanezi, pentru a putea fi subvenționați din fondurile propagandei anticomuniste. Napoletanul Peppino (Adriano Celentano) din filmul **Emigrantul de Pasquale** Festa Campanile, e silit să devină la New York omul de încredere al unui șef de bandă care era chiar ucigașul tatălui său. În fine ca să încheiem suita destinelor prăbușite, să-l mai amintim și pe Matsoukas, grecul lipsit de ocupație stabilită din filmul lui Daniel Mann **Chemarea pămîntului natal**, rol ce-l prilejulește lui Anthony Quinn exprimarea unor legături de nedesfăcut în obsedanta idee a eroului că revederea pămîntului natal îi va scăpa copilul de o suferință incurabilă.

Suita personajelor din filmele postbelice despre emigrantul postbelic, fixează trăsături caracteristice raporturilor pe care noul venit încearcă să le stabilească cu mediul care nu-l mai adoptă — ca în epoca „goanei de aur” și „cuceririi” vestului — ce-i macină iluziile și-l manipulează convingerile, prinzîndu-i tot mai strîns în angrenajul uriașei escrocherii.

Cineasți în ofensivă

Destrămarea mitului „emigrantului cu șanse” a trezit și interesul realizatorilor din cinematografiile mai tinere. Încă în 1956, cineastul libanez G. Nasser a adus pe ecran în filmul intitulat **Spre necunoscut**, drama unui țăran care și-a părăsit familia pentru a se îmbogăți dincolo de ocean, dar s-a reîntors tot atît de sărac.

O revenire periodică asupra temei se observă de mai mulți ani în cinematografia mexicană, ea fiind pe deplin întemeiată de trecerea la exploatarea organizată a minii de lucru din această țară în S.U.A., unde angajarea cu minimum de retribuție a celor care sînt trecuți granița clandestin, se bazează pe lipsa oricărui contact sau a răspunderii de asigurări sociale, din partea patronilor. Filme ca **Rădăcini** (1976) de Jesus Salvador Trevino și **Miraj** (1981) de George Darnell, își datorează un dramatism de substanță tocmai fidelității cineasților față de o realitate abil ascunsă, îndeosebi tinerilor. Elementul nou, dinamic, optimist al unor cineasți în curs de afirmare chiar prin creații polemice, este alternativa perspectivei susținută cu spirit partizan: fie lupta solidară pentru cucerirea drepturilor refuzate de cei care-i ademinesc, fie mai cuînd întoarcerea.

O tendință similară se manifestă în cinematografiile europene printre care și cea românească, prezentă în această arie tematică prin filmele **Rătăcirile și Trecătoarele iubirii**. Un cineast care, în 1967 era coscenaristul regizorului francez Christian Chailongle la filmul **Saltul** dedicat emigrației clandestine a protughezilor în

Franța, a realizat el însuși un emoționant portret al fetei din țară sa, care emigrează la Paris în (**Spaniole la Paris**).

Dar, nu mai puțin documentarul îi tentează pe cineasți pentru a explora acest „scandal al secolului” care destramă atît viața unor comunități naționale cit și a indivizilor deveniți străini într-o țară ce-și păstrează bogăția și profesiunile curate pentru ai săi. În repertoriul celei de-a XXX-a ediții a Festivalului internațional de la Mannheim (1981) s-au remarcat două documentare de lungmetraj: **Drumul sudului**, un percutant film-anchetă aparținînd olandezului Johan van der Keuken — subiectul evoca împrejurările reale ale ratării unui tânăr muncitor marocan la Paris, accidentat în timpul muncii; **Al doilea început**, în regia elvețianului Remo Legnazzi, merge pe urmele unor emigranți din provincia Ticino, stabiliți în secolul trecut în California. Cineastul dezvăluie fără reticență și cu o satiră amară că cei ce au reușit să devină fermieri, au încă propriile lor dezamăgiri și necazuri, continuă să refuze o completă asimilare, dar în schimb beneficiază din plin de „dreptul”, dobîndit în

aceste decenii de izolare de propria lor țară, acela de a exploata mina de lucru ieftină a emigranților care trec clandestin granița din Mexic...

Un anume primat al subiectului asupra stilului se remarcă atît în filmul artistic cit și în cel documentar. Cineasții preferă să nu abuzeze de pitorescul decăderii sau de melodrama ei. Ceea ce un critic denumea „neutralitatea expresiei” cinematografice nu se referă, desigur, la obiectivarea regiei ci la o deliberată eliminare a efectelor de stil în favoarea adevărului rostit simplu și cit mai direct de pe ecran.

Departate de a fi complet, dosarul emigrației adună pe ecran noi piese ce prind în lumină noi aspecte și factori de influențare, ale fenomenului. Este, în fond, nu doar expresia unui impact al realității imediate asupra filmului, ci și a conștiinței în acțiune, a răspunderii de care dau dovadă cineasții în fața gravelor probleme ale lumii în care trăim.

Eugen ATANASIU

Stop cadru pe filme sci-fi

Metropolis

Germania, 1926
r: Fritz Lang
cu: Brigitte Helm, Alfred Abel, Gustav Fröhlich

Pe un scenariu de o naivitate ideologică de-a dreptul înduioșătoare (o lume a viitorului în care sclavii sfirșesc prin a-și da mâna cu stăpînii), un film memorabil pentru frumusețea sa plastică. Scenografia sa nu a putut fi egalată nici astăzi. Atenție: robotul este malefic, menit să semene diversiune.

Războiul lumilor

(The War of the Worlds)
S.U.A., 1953
r: Byron Haskin. După romanul lui H.G. Wells
cu: Gene Barry, Ann Robinson

O poveste cu „ce-ar fi dacă într-o bună zi Pămîntul ar fi atacat de marțieni” și „cum am putea să-i biruim”. Întimplător, marțienii nu rezistă în fața... microbilor din atmosfera terestră. Pentru data la care a fost realizat, efecte vizuale remarcabile; unele din ele ar satisface și publicul de azi.

Planeta interzisă

(Forbidden Planet)
S.U.A., 1955
r: Fred McLeod Willcox. Ecranizare cu: Walter Pidgeon

După ce a studiat ani de zile o planetă a cărei populație a pierit în urma unui cataclism, dr. Morbius refuză să se mai întoarcă pe Pămînt. Gîndurile sale rele la adresa echipajului venit să îl însoțească se materializează sub forma unui monstru ucigaș. Memorabil pentru originalitatea ideii de bază cît și pentru introducerea lui Robby, robotul simpatic și umanizat.

Invazia hoților de trupuri

(Invasion of the Body Snatchers)
S.U.A. - 1956 - în regia lui Don Siegel; 1978 (remake) - în regia lui Philip Kaufman

Indiferent că este agreată sau nu, ideea însinuării unor ființe extraterestre în trupurile oamenilor, transformîndu-le în forme fizice lipsite de sentimente umane, este suficient de tulburătoare, și - mai ales - reprezentativă pentru linia xenofobă a gîndirii sci-fi.

Dr. Strangelove

Marea Britanie, 1963
r: Stanley Kubrick
cu: Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden

Comedie scrișnită, satirizînd psihoză războinică, paranoia celor ce pot declanșa lansarea unei bombe atomice, dar și ideologia fascistă al cărei jalnic reprezentant este doctorul Strangelove.

(Continuare în pag. 122)

Spre viitor...



film și societate

Că dintotdeauna omul s-a gîndit la viitor - al său, al colectivității sale, al lumii întregi - e desigur un truism. Că dintotdeauna viitorul a stîrnit temeri, izvorîte din neputința omului de a-l descifra - iată un al doilea truism. Sigur, neputința aceasta e relativă, cunoștințele acumulate de omenire permit elaborarea de anticipații ce creează o imagine, fie ea schematică sau vagă, a lucrurilor ce vor fi. Dar pe măsură ce sfera cunoașterii crește, cu atît sporește pentru noi amploarea celor necunoscute încă, fapt atît de plastic exprimat de Hegel prin metafora balonului.

Dintotdeauna (al treilea, și sper ultimul truism) omul a luptat împotriva spaimelor sale conjurîndu-le. Prin reprezentări grafice pe pereții peșterilor, apoi prin cuvinte și combinații de cuvinte în cadrul unor ritualuri.

Literatura și filmul de anticipație nu sînt decît forme moderne ale actului conjurării. Dar cum împotriva friicii și neliniștii omul folosește și risul, minunată exclusivitate a omenescului, era firesc să apară și cărți, ca și filme de

Oricit de „sombu”
ar imagina
cineaștii viitorul,
cauza îngrijorării
trebuie căutată
pînă la urmă
tot în prezent

gen scrise în registrul comic. Acestea sînt, ce-i drept, mai puține - față de anticipația cinematografică sau literară „gravă”. Reușitele și eșecurile se împart însă în proporție directă înăuntrul fiecărei categorii.

În fond, cînd spunem „necunoscut” - la ce ne referim? Există un necu-

... cu 24 de fotograme pe secundă



cruri sau ființe necunoscute, ce deschid — sau urcă, pe Pământ. (Ea, El, Obiectul sint asemenea „personaje”). Mai rar adepți ai luptei deschise cu forțele militare terestre (**Războiul lumilor**) acești „invadatori” preferă forme de cotoipire mult mai viclene și greu detectabile (norșori, gelatine, praf), punind stăpânire, dacă este nevoie, chiar pe ființa fizică a omului. Dealtfel pământeanul însuși poate deveni fără știrea sa vehiculul transportor de neprieteni „luați” din spațiul cosmic (**Experimentul lui Quatermass, Allén**). În fine ca și cum lista de neplăceri posibile nu ar fi destul de amplă, se mai adaugă aici și cataclismele — la scară planetară sau cosmică — ce ne-ar putea oricând distruge (**Cind se ciocnesc lumile**). Evident, nici artistul nu scapă neatinș de obsesia sfârșitului lumii!

În fața unor asemenea versiuni ale viitorului, scriitorii-scenariști imaginează totuși soluții. În extremis. Remarcăți că salvarea nu ar fi posibilă fără personaje inteligente, invincibile pe plan profesional și nu în ultimul rând, capabile de sacrificii. Călătoriile imaginare în registru comic apar încă (nu!) un joc de cuvinte) de la primii pași ai cinematografului: 1898, 1899, 1900. Dar comedii sau parodii pe această temă sînt pînă astăzi foarte puține și în genere fără însemnătate (un **Costică și Mitică pe planeta Marte**, de exemplu). Mai degrabă reținem scene de haz dispartate din „basmele” comice (**Barbarella, Războiul stelelor**). O singură comedie de calitate văzută pînă acum la capitolul voiaje-invazii: ea se intitulează **Omicron**, cu numele agentului secret al unei civilizații extraterestre, care, pentru a culege date despre omenire, s-a culbărit... în creierul unui tânăr lucrător. Situația este evident un pretext pentru o incisivă critică a societății moderne — ceea ce conferă filmului o valoare în plus.

Dar există și un necunoscut — i-aș spune „imediat”, pentru că el există aici, în jurul nostru, gata să se manifeste în secunda următoare. Este necunoscutul fabricat de om, rezultanta incalculabilă a consecințelor unei colectivități în plină dezvoltare: efectele poluării sau ale radioactivității crescînde, ale bombei atomice și ale experiențelor nucleare — efecte insuficient cunoscute dar de pe acum într-atît de amenințătoare încît provoacă o îndreptățită spaimă. Înțelepciunea popoarelor cuprîdea în toată gravitatea sa pericolul manevrării unor forțe incontrolabile, atunci cînd îl convertea în mitul „Ucenicului vrăjitor”.

Anumite motive cultivate în această zonă le-am înfîlțit și în prima categorie de necunoscut, cu diferența că aici situațiile imaginare sînt mult mai ancorate în real. Și dacă Godzilla sau Gamera, monștrii preistorici treziți din letargie de radioactivitatea crescîndă ne mai pot face să zîmbim, neacordînd acestor personaje o altă credibilitate decît aceea cuvenită unei metafore de ordin fantastic, această formă de avertisment cultivată de cineștii japonezi nu rămîne cu nimic datoare sub aspectul accesibilității mesajului. Ne pun pe gînduri în schimb filme despre posibilele defecțiuni — mecanice sau de gîndire — în domeniile în care știința a avansat cu pași mari. Și dacă revolta roboților împotriva creatorilor lor mai are încă aerul de anticipație cu bătaie lungă (**Lumea vestului, Evadați din viitor**) sau foarte lungă (robotul Hal din 2001, **Odiseea spațiului**), în schimb o catastrofă într-un centru de cercetări nucleare este oricînd posibilă (și a și fost chiar în Statele Unite, la cîteva luni după premiera filmului **Sindromul...**)

Într-o măsură și mai mare atunci, teme cum ar fi contaminarea spațială (drept consecință a experiențelor militare în spațiul cosmic) și flagelul

Un cineast care a anticipat prezentul: Ion Popescu Gopo (S-a furat o bombă)



noscute de cînd lumea. Terra (cu zonele necălcate de picior de om, imperiul subacvatic, măruntăiele pămîntului), marea Cosmos din jurul Terrei, micul cosmos din sufletele noastre, precum și dimensiunea a patra — Timpul. Aceste teritorii au ațîțat neconținut curiozitatea umană și, de multă, foarte multă vreme, călătoriile imaginare se țin lanț: pe pămînt, sub pămînt, în spațiul cosmic și — mai rar — chiar în timp. Deși fascinantă, zona cea mai puțin „umbliată” se dovedește a fi sufletul, probabil și din cauza precarității cunoașterii în materie. (Să nu uităm că, potrivit definiției date de Theodor Sturgeon, un maestru al literaturii de specialitate, o poveste sci-fi nu este posibilă în afara contextului științific). De aceea ne și apare ca deosebită ideea că un monstru ar putea fi materializarea unei conștiințe contorsionate, idee pe care o susține filmul (altfel naiv) **Planeta interzisă**.

Dacă în aceste voiaje mai mult sau mai puțin îndepărtate în viitor (pînă la anul 2001... o odisee spațială) omul este pregătit să înfrunte tot felul de pericole — inclusiv pe acela de a fi chinuit sufletește de un ocean gînditor (**Solaris**), în schimb omul poate fi oricînd luat prin surprindere de lu-

Stop cadru pe filme sci-fi

(Urmare din pag. 120)

2001 — o odisee spațială

(2001: A Space Odyssey)
S.U.A. 1968

sc.: Stanley Kubrick și Arthur C. Clarke, după o povestire a acestuia
r: Stanley Kubrick
cu: Keir Dullea

Ideea existenței în spațiu a unei civilizații superioare care a ajutat omenirea să evolueze. Ajunși în era călătoriilor spre aștri îndepărtați, oamenii lansează o navă spre Jupiter. Hal, robotul navei, are o defecțiune, nu suportă superioritatea cosmonauților și îi lichidează treptat. Doar Bowman reușește să scape, „ucigînd” robotul prin demontarea creierului electronic. Pilotînd singur nava, Bowman intră în sfera de atracție a lui Jupiter, de fapt într-o dimensiune necunoscută. Trecutul, viitorul, totul se amestecă, pentru ca în final Bowman să se transforme într-un fœtus astral, posibil început al unei noi civilizații.

Dramatismul luptei omului cu robotul, capacitatea de a ilustra principiul relativității, inteligența cu care sînt folosite machetele și efectele speciale, originalitatea selecției culorilor și ilustrației muzicale, dar mai presus de orice — îndrăzneala visului, fac din acest film o performanță încă neegalată.

Fahrenheit 451°

Marea Britanie, 1966

r: François Truffaut. După povestirea lui Ray Bradbury
cu: Julie Christie, Oskar Werner, Cyril Cusack

Titlul indică temperatura la care ard cărțile — într-o societate viitoare în care cultura este distrusă sistematic, iar posesorii de cărți sînt prigoniți. Descoperind ce înseamnă de fapt literatura, un membru al brigăzii speciale de distrugere se revoltă și se refugiază într-o pădure. Acolo trăiesc ascunși „oamenii-cărți” — fiecare a învățat pe dinafară o operă literară pentru a o putea transmite generațiilor viitoare. Una dintre cele mai nobile idei umaniste vehiculate vreodată de cinematograful.

Solaris

U.R.S.S. 1970

sc., r: Andrei Tarkovski. După romanul lui Stanislaw Lem

cu: Natalia Bondarciuk, Iuri Jarvet, Donatas Banionis, Andrei Solonîîn

Cercetarea planetei Solaris bate pasul pe loc. Savantul trimis acolo pentru a decide continuarea activității sau desființarea bazei, descoperă că supraviețuitorii sînt imbolnăviți psihic de oceanul gînditor al planetei, capabil să materializeze dorurile lor cele mai secrete. Renunțînd deliberat la orice atribut al marelui spectacol, Tarkovski reușește să realizeze un film la înălțimea cărții lui Lem.



Femeile-cărți chiar la premiera filmului
Fahrenheit 451°

ce-i urmează (*Germenul Andromeda*) sau sfîșitul lumii ca urmare a unei confruntări atomice (*Planeta mamelelor*, *Ultimul țărîm*) ne lasă un gust amar, pînă într-atît de posibile devenind, vai! astăzi astfel de ipoteze. Și chiar dacă realizatorii filmelor despre un tragic viitor apropiat au încercat fiecare să sugereze în final speranța unei salvări, ei n-au făcut-o pentru liniștea spectatorului. Pentru că speranța aceasta nu va mai exista **atunci**. Ea există **acum**, atîta timp cît se mai poate face ceva pentru a împiedica ireparabilul.

Îngrijorarea artiștilor față de această versiune a viitorului — cea mai sumbră din toate — a făcut ca lista filmelor pe tema respectivă, să fie și mai amplă, dar și substanțială. Fapt semnificativ între toate, la acest capitol figurează și cele mai bune comedii de science-fiction. Fie că predomină elementul liric, elementul burlesc (*S-a furat o bombă*) sau cel grotesc (*Dr. Strangelove*), reflexul sănătos al conștientizării prin rîs a funcționat impecabil în conținut și în limbaj.

Al doilea jalon din serie este pus de **Lucruri ce vor fi**. În confruntarea dintre două tipuri de societate — una de tip barbar, despotice, cealaltă democratică — învinge cea de-a doua, omenirii deschizîndu-i-se un viitor strălucitor. (Să observăm cu acest prilej că la această categorie de filme, conflictele se desfășoară obligatoriu între „bine” și „rău”, niciodată între „bine” și „mai bine”). Învățînd tot mai mult din lecția istoriei, autorii de anticipație se ridică împotriva dictaturilor, distrugătoare ale personalității umane, dușmane acerbe ale culturii (*Fahrenheit 451°*). Indiferent dacă dictatorul este o persoană sau o firmă transnațională, pericolul manipulării indivizilor, reducerii lor la o masă de elemente lipsite de personalitate este

Sportul ca supapă a descărcării instinctelor (James Caan în *Rollerball*)



Cum rămîne atunci cu societatea viitoare, această necunoscută, pe care oamenii o vizează și care devine tot mai deschisă descifrării pe măsura ce legile materializării sale sînt tot mai bine înțelese?

Anul 1926 aducea pe ecran primul film despre o posibilă organizare socială viitoare: *Metropolis* — un paradis pentru bogați, un infern pentru masele aduse în starea de sclavie. „Împăcarea” din final nu mai poate azi păcăli pe nimeni. Cu toate naivitățile sale, filmul are însă o putere de fascinație de netăgăduit.



Apel la rațiune
(Charlton Heston în *Soylent Green*)

aceiași. Prin intermediul televiziunii, devenită principalul sistem de supraveghere a populației, prin jocuri stupide (*Fahrenheit 451*) sau violente (*A zecea victimă*) monopolistul de tip nou acaparează timpul liber al cetățeanului pentru ca acesta să nu mai aibă cînd să reflecteze „de unul singur”. Pînă și spectacolul sportiv a fost transformat într-o supapă de descărcare a instincțelor, în vederea asigurării liniștii publice (*Rollerball*). Orice ieșire „din rînd” înseamnă în aceste condiții suprimarea fizică a temerarului care a încercat să-și păstreze demnitatea umană.

Fiște că și criza materiilor prime, criza de energie și alte grave probleme economice ale societății actuale contribuie la formarea unei viziuni

tragice despre lumea viitoare, în ipoteza în care înțelepciunea umană nu va reuși să întronizeze o nouă ordine de lucruri la scară mondială. Dintre filmele-avertisment pe această temă, cel mai răscolitor mi se pare *Soylent Green*, imagine dureroasă a unei lumi, cenușii, în care doar bătrînii își mai amintesc de aroma căpsunilor de culorile florilor.

*

Nimic optimist oare în închipuirile cinematografice despre lumea viitoare? Ba da. Excesele automatizării și birocrăției ne pot face și să ridem, dacă ne lăsăm ghidați într-o asemenea incursiune de Woody Allen (*Adormitul*). Dar nu numai atît. Iată că treptat, cineastii renunță la viziunea lor absolutizant xenofobă. Începem — și e bine — să admitem că extraterestrii (cu care este — după unele opinii — din ce în ce mai posibil să intrăm în contact) pot fi și pașnici, nu neapărat dușmani. Ei pot avea intenții bune și ar rămîne doar ca pămîntenii să-i înțeleagă (*Tăcerea doctorului Evans*), după cum — tot atît de bine — am putea noi să venim în ajutorul altor civilizații (*Întîlniri de gradul trei*).

Indiferent de tema sau de motivul sci-fi folosit, cineastii își fac o datorie civică din a-i avertiza pe semenii lor asupra dezastrelor ce le-ar putea pricinui omenirii nu niște forțe supradimensionate ci anumite carențe ale omului însuși: prostia, intoleranța, goana după profit. Imaginile acestora sumbre ale viitorului sînt de fapt o lecție, un avertisment, o pledoarie pentru umanism, pentru echitate, pentru moralitate în lume.

Aura PURAN

Stop cadru pe filme sci-fi

Soylent Green

S.U.A., 1973

sc.: Richard Fleischer. Ecranizare. cu: Charlton Heston, Leigh Taylor, Edward G. Robinson

Anul 2022: planeta este aproape distrusă din cauza poluării, vegetația a dispărut, apa este raționalizată, iar în New-York-ul suprapopulat oamenii au ca singură hrană biscuiții sintetici produși de gigantul monopol *Soylent Green*. Investigînd cauzele morții unuia din capii firmei, detectivul Thorn este ajutat de Pol Roth, un bătrîn care trăiește cu nostalgia florilor și fructelor, unul din puținii ce se mai pot descurca în depozitele unde au fost aruncate cărțile și documentația municipalității. Deslușind din fișe misterul firmei *Soylent*, acesta preferă să renunțe la viață — și pentru asta apelează la serviciile clinicii speciale ce oferă la cerere o moarte blîndă. În ultimele sale clipe Pol cere să i se arate imagini ale Pămîntului copilăriei sale, pe fondul sonor al Simfoniei pastorale. Detectivul descoperă copleșit de durere cum arăta Pămîntul de altădată...

Ascultînd de statul bătrînului său prieten, Thorn urmărește traseul luat de cadavrele celor morți de bunăvoie și ajunge astfel într-una din uzinele *Soylent Green*, unde enigma se dezleagă: morții serveau ca materie primă pentru faimoșii biscuiții!

Rollerball

S.U.A., 1975

r: Norman Jewison. Ecranizare. cu: James Caan.

O lume viitoare (anul 2018) condusă de o firmă transnațională. Foamea, bolile, sărăcia au dispărut, iar pentru descărcarea instincțelor de agresiune ale populației, societatea a inventat un nou joc sportiv — *Rollerball* — amestec de hochei cu fotbal american, jucători motocicliști și alții pe patine cu roțile, totul desfășurîndu-se pe o pistă de velodrom. Treptat, se admite practicarea violenței pe teren, se desființează înlocuirile și limita de timp. Super-vedeta acestui joc, Jonathan E, obligat să se retragă întrucît se opune modificărilor regulamentului, revine în ultimul meci care se transformă într-un carnagiu, cele două echipe exterminîndu-se reciproc.

Ideea sistemului de defulare a cetățenilor vine de la Edgar Rice Burroughs. Mecanizarea sportului, omniprezența televiziunii, manipularea indivizilor și strivirea brutală a personalității pînă la desființarea numelui, sînt fie ale zilelor noastre?

Războiul stelelor

(Star Wars)

S.U.A., 1977

sc.: George Lucas
cu: Mark Hamill, Carrie Fisher, Alec Guinness

Într-adevăr un basm cosmic pentru copii de la 7 la 70 de ani. Binele învinge răul după o desfășurare senzațională de mașinărie și nave spațiale, care de care mai sofisticată, folosind tot ce s-a putut din moștenirea literaturii și benzilor sci-fi, creînd doi roboți irezistibili.

Dorul de Terra (Natalia Bondarciuk în *Solaris*)



memoria
cineaștilor

Falstaff
este un personaj glorios
care îți dă
încredere în viață
(Orson Welles)

A fost și a rămas un mare copil teribil

Tinărul care la 23 de ani a băgat în sperietă o întreagă Americă care, ascultând la radio dramatizarea sa după „Războiul celor două lumi” a lui H.G. Wells, s-a crezut, cu adevărat, invadată de marșieni; tinărul care la 25 de ani devenea cel mai june autor laureat al Oscarului pentru *Citizen Kane*; tinărul de atunci are astăzi în spate o carieră prodigioasă, dar la cei 67 de ani nu pare cîtuși de puțin mai puțin tînăr ca atunci. Așa a apărut ei telespectatorilor emisiunii „Profiluri” de la BBC, din cuprinsul căreia reproducem o parte din interviul acordat ziaristei Leslie Megahey.

— Mi-ai spus că o dată ajuns la Hollywood aveai siguranța neștiuturului. Puteți să-mi spuneți ce însemna?

— Eram cam la fel ca la debutul meu în teatru (avea 19 ani dar de la zece ani cunoștea pe de rost piese în-

tregi de Shakespeare n.n.) neștiind nimic, despre nimic nu aveam de ce să mă tem.

— Ce se întîmplă cînd neștiința se transformă în experiență?

— Atunci trebuie să fii extrem de grijuliu ca nu cumva să ascuți de sfaturile altora. Trebuie să-ți amintești de vechea ta ignoranță și să ceri imposibilul cu aceeași inocență cum o făceai pe vremea cînd nu știai despre ce vorbești.

— Îmi pare că în fața fiecărui nou film v-ați recreat o nouă inocență.

— Cred că așa este. Și cum mult prea rar îmi place ceva ce se spune despre un film de al meu, pornesc cu elan spre următorul.

— Să începem cu inevitabilul *Citizen Kane*. L-ai întîlnit vreodată pe Hearst? (magnatul presei americane portretizat de cetățeanul Kane n.n.)

— Da, o singură dată într-un ascensor la San Francisco. Era chiar în seara premierii filmului. M-am prezentat. Mi-a părut ca un straniu dinozaur, cu priviri de gheață albastre și cu o voce de eunuc. I-am spus că aveam niște bilete bune la premieră, nu dorea să vină? Nu mi-a răspuns și eu am coborît din lift gîndind, ca și acum, că dacă ar fi fost Charles Foster Kane le-ar fi acceptat. (Filmul provocase un asemenea scandal în studiouri tocmai din pricina atacului la adresa acestui magnat al presei încît premiera fusese amînată din octombrie 1940 pînă în aprilie 1941 n.n.)

— Acum după trecerea atîtor ani poate ați putea vorbi deschis despre Hearst în legătură cu Cetățeanul Kane?

— Vedeți, Hearst a lansat asemenea atacuri împotriva mea, sau cîrației lui au fost puși să o facă, știți... de tipul „nu e chiar nimeni în stare să mă scape de el?”, încît într-o zi cînd țineam o conferință la Buffalo, un polițist a venit la mine să mă anunțe să nu mă duc în camera mea de hotel că îmi puseseră în pat o fată minoră și fotografii ascunși care să mă pozeze. Era o inscenare care ar fi putut să mă trimită în pușcărie. Apoi au încercat să cumpere producătorii de la Hollywood, să plătească companiei RKO, ca să ardă negativul și filmul să nu mai iasă niciodată. Și în timpul cît se petreceau toate astea, eu eram cel care trebuia să continue să joace rolul lui Hearst în film.

— Aveți 25 de ani cînd ați fost invitat la Hollywood și vi s-a oferit acel contract fără precedent (toate libertățile, toți banii fără nici o condiție! n.n.) ați simțit o oarecare invidie în jurul dumneavoastră?

— Desigur, cum adică să fiu eu și autorul și producătorul. Cel mai mult mă urau însă producătorii, dacă puteam face toate acestea care ar mai fi fost utilitatea lor?

— Ați adus cu dumneavoastră toată trupa teatrului Mercury pe care-l conduceți.

— Pe vremea aceea fiecare studioură făcea 120 de filme, întrebînd mereu aceleași fețe. M-am gîndit să fac un film cu chipuri complet noi. Credeam că succesul unor filme străine venea de la faptul că publicul vedea alți actori. De atunci am ajuns la concluzia că succesul se datora faptului că erau bune. Dar pe atunci eram un arrogant fără pereche și credeam că succesul vine doar de la chipurile noi.

— Ori de cîte ori treceați de la scenă, la radio sau la ecran erau con-

știent că existau convenții pe care doreai să le spulberai?

— Cred că în majoritatea cazurilor o făceam inconștient, dar erau unele dintre ele pe care, într-adevăr, doream să le anulez. În teatru am făcut o mulțime de lucruri care mai, târziu au fost descoperite ca fiind brech-tiene, dar pentru mine fuseseră do-rință perfect inocentă de a citi o piesă altfel decât pînă atunci. De pildă, în-totdeauna lăsam să se vadă de unde vine lumina, și alte lucruri de soiul acesta.

— **Se spune despre dumneavoastră că nu ați depășit niciodată bugetul unui film, că nu ați întîrziat un minut.**

— Da, așa se spune. Totul mi se trage de la filmul *Othello*. Producătorul care ne-a trimis în Africa a dat fa-liment. Am fost nevoit atunci să mă finanțez singur. Banii i-am terminat însă repede și atunci am întrerupt fil-mul și am acceptat cîteva roluri în alte filme să mai adun ceva, și iar mai filmam puțin pentru mine, apoi iar căutam de lucru să mai scot un ban, și tot așa pînă cînd lumea a început să spună: „Uite-te la el ori de cîte ori mai are puțină inspirație se duce să mai filmeze apoi iar renunță...”

— **Truffaut spune despre această experiență că a fost o lecție de mo-destie pe care autorul Ambersonilor a vrut să o dea autorului lui Kane.**

— Nu a fost concepută ca o lecție, era doar felul în care credeam că fil-mul trebuia să fie făcut. Dar la Holly-wood nu prea înțeleg mare lucru. *Ambersonii* era cu 45 de minute mai lung și ceea ce conta era perioada de pregătire a decăderii acelei familii. Cînd eram plecat în America de sud au hotărît că filmul era prea depresiv și au scos toată partea dramatică.

— **V-ați consolat?**

— În fond, niciodată. Următorul film a fost *Străinul*. Urma să arăt că nu trebuie să mă pierd în lungimi și că sînt în stare să spun „Motor” și „Stop” și că pot să tai o scenă ca ori-cine altcineva.

— **Ați considerat filmul o cădere?**

— Poate că am greșit. Am văzut deunăzi vreo cinci bobine în reluare la televiziune și nu mi s-a părut atît de prost pe cît crezusem atunci. Nu am de ce să mă rușinez. Cu excepția tăieturii de montaj de la început toate celelalte îmi aparțin. Dar mi-am amintit de altă neînțelegere cu producătorii. Doream să distribui pe Agnes Mo-rehead (mama Samanthei n.n.) în rolul detectivului. Mi se părea mult mai amuzant să vad eroul urmărit de o fată-bătrînă-detectivă decât de Ed-ward G. Robinson; ar fi făcut situația și mai înspăimîntătoare și mai ambi-guă. Dar nu s-a acceptat.

— **Să ne reîntoarcem la rolurile**

shakespeareane. Cum l-ați văzut pe Falstaff?

— Falstaff este un personaj glorios, care îți dă încredere în viață, este un om bun și există foarte puține siluete gigantice la orizontul ficțiunii, care să fie bune. Majoritatea sînt atrăgători prin răul din ei. Falstaff este într-ade-văr „Vesela Anglie”. Cred că Shakes-peare se preocupa foarte mult, așa cum mă preocup și eu, mai umil, fi-rește, de pierderea inocenței. Cred că a existat întotdeauna în Anglia o An-glie mai bătrînă, care era mai dulce și mai pură, în care finul mirosea mai bine, vremea era întotdeauna primă-vară, circumișorele înflorea în brazde calde și primitoare. Cred că Shakespeare era împotriva timpurilor moderne, așa cum sînt și eu. Eu sînt împotriva modernității timpului meu, el era împotriva modernității timpului său. Toți ticăloșii săi sînt mai degrabă personaje moderne. În ceea ce mă privește întotdeauna vîd răii din *Re-gele Lear* ca pe niște continentali. Ei sînt întotdeauna de dincolo de Canal. Ei reprezintă lumea modernă și sînt gata să-și scoată ochii unul altuia, copiii să fie nerecunoscători față de părinți și altele de acest fel. Falstaff este un descendent din Camelot, care îi interesa atît de mult pe Shakes-

**Un cetățean
de onoare
în cetatea culturii.
Orson Welles
interpret
și realizator
al Cetățeanului
Kane**

peare. El trebuia să trăiască de pe urma inteligenței sale. El trebuia să fie amuzant. El nu putea să-și pună capul pe pernă dacă nu-și făcea pa-tronul să ridă. Deci era o lume dură, modernă cea în care trăia el. Toate astea trebuia să le vezi în ochii lui. De aceea am fost bucuros să fac filmul în alb-negru. Dacă ar fi fost în culori ar fi trebuit să aibă ochi albaștri. Ori ceea ce trebuie să vezi este acea pri-vire care vine din străfundurile unei vremi — care n-a existat niciodată — dar există în inima poeziei engleze.

— **Actorii spun că sînteți cel mai curtenitor regizor.**

— Cred că regizorul trebuie să fie servitorul actorilor și că prima sa grijă sînt ei. În special în film meseria de regizor presupune să descoperi într-un actor ceva ce nici el nu știe că are. Nu fac niciodată o probă cu un actor, niciodată nu-i spun cum să spună o replică. Totul trebuie să vină

de la el. Dar asta presupune o foarte strînsă și intensă relație cu el. Este mai bine ca ea să fie o relație fericită.

— **De ce ați acceptat atîtea roluri oarecare, indiferent cit de bine le-ați dus la capăt, în filme după scenarii proaste?**

— Pentru că nu mi s-au oferit ro-luri mai bune. Mi-aș fi vîndut sufletul să pot juca *Nașul*. Accept rolurile care mi se oferă ca să am din ce trăi. Dacă îți finanțezi singur filmele pe care dorești să le faci, trebuie să-ți ciștiți într-un fel sau altul banii. Ei mă închinăză cînd au, într-adevăr, un scenariu prost și vor să mai spele rușinea cu numele meu. Așa că de fiecare dată cînd accept un astfel de rol sînt conștient că știrbesc ceva din actorul din mine.

— **Regreți că ați rămas în film?**

— Cred că am făcut o greșeală esențială, dar este o greșeală pe care nu o pot regreta pentru că este ca și cum aș spune că n-ar fi trebuit să ră-mîn căsătorit cu o femeie, dar am ră-mas pentru că o iubeam. Poate aș fi avut mai mult succes dacă nu aș fi fost căsătorit cu ea; aș fi avut mai mult succes dacă aș fi părăsit filmul de la început, dacă aș fi rămas în tea-tru, dacă aș fi intrat în politică, dacă aș fi scris — orice. Mi-am irosit o enormă parte din viață căuind bani, încercînd să mă descurc, încercînd să-mi investesc munca în această ex-trem de costisitoare cutie vopsită care este aparatul de filmat. Și am cheltuit prea multă energie cu lucruri care nu aveau nici o legătură cu fa-ptul de a face film, care este cam 2% creație și 98% agitație. Nu este un mod de a cheltui o viață.

— **Și credeți că așa o să continue?**

— O, am să continui să rămîn cre-dincios iubitei mele. Sînt atît de în-drăgostit de film, încît teatru a pier-dut orice farmec în ochii mei. Nu merg prea mult la cinema, dar nici la teatru nu am fost prea des. *Mie îmi place să fac filme*. Dealtfel cred că este foarte dăunător pentru un regi-zor să vadă filme. Pentru că ori tînză să le imită, ori te frămîntă și nu le imită. Căci filmele trebuie făcute cu inocență. Și de fiecare dată cînd vezi un film, pierzi ceva din inocență. Ni-ciodată nu am înțeles ce înseamnă cînd alți regizori îmi adresează com-plimente. Nu cred că se poate învăța din filmele făcute de alții. Cred că tre-buie să înveți numai din viziunile tale interioare asupra lucrurilor și ale lu-mii, pe care să le descoperi, cum spuneam, cu inocență.

Fără să fi fost de față la transmi-sia acestui interviu nu ne este greu să ne imaginăm pe acest gigant creator de emoție, ale cărui priviri le cunoaș-tem din *Othello*, *Falstaff*, *Kane*, cum puteau arăta în momentele acestei răscolitoare confesiuni, care definește totodată actul creației.



film
și societate

... la timpul viitor

Nava spațială se îndreaptă vertiginos spre suprafața planetei. Prăbușirea pare iminentă. În ultima clipă, un viraj disperat, o salvă de rachete spre o navă inamică și o spectaculoasă întoarcere în spațiu, totul însoțit de efecte sonore și muzică stereofonică.

Nu, nu e vorba de descrierea vreunei secvențe dintr-un film științifico-fantastic, ci de un joc TV al viitorului apropiat, un joc infinit mai perfecționat decât tenisul sau belota pe care le putem practica în momentul de față pe ecranele televizoarelor. Desigur, vom putea să ne modificăm jocul cu ajutorul propriului calculator, ne vom putea alege zona de evoluție începând cu sistemul solar și terminând, cine știe, cu vreo galaxie îndepărtată.

Și încă n-ați văzut nimic, cum se striga în bâlcirile copilăriei mele. Viitorul ecranului de televiziune este cit se poate de promițător. Toate informațiile necesare pentru activitatea profesională și casnică, pentru edu-

Televizoarele
viitorului
vor fi
biblioteci
planetare
la purtător

cație și amuzament vor fi cândva disponibile prin intermediul televizorului.

Se vorbește de durate de vizionare medii care depășesc 7 ore pe zi. Enorm, nu? Închipuți-vă ce se va întâmpla atunci când televiziunea se va îmbogăți cu imagini tridimensionale sau holografice, când nu vom avea ecrane TV ci un adevărat tapet video și, bineînțeles, televizoare de buzunar.

Interconectate la marile rețele de calculatoare electronice, televizoarele viitorului vor fi adevărate biblioteci planetare, punând la dispoziția oricărui pământean orice carte, orice manuscris, orice pictură, orice concert.

Într-un domeniu video de viitor, și anume imaginea tridimensională, progresele par să fie iminente. Principiul este foarte bine cunoscut: stereoscopul, acea încântătoare jucărie care ne prezintă două imagini foarte asemănătoare, una vizibilă doar cu ochiul stîng, cealaltă doar cu ochiul drept.

Poziționate corect, ele îi oferă privitorului iluzia unei unice imagini tridimensionale.

În materie de televiziune, lucrurile sînt ceva mai complicate: două imagini identice sînt proiectate simultan pe ecran la distanță de 2,5 centimetri, imagini care apar și dispar alternativ de 50 sau 60 de ori pe secundă. Fiecare posesor al acestui aparat poartă niște ochelari care conțin un obturator, cu cristal lichid. Sincronizat cu apariția și dispariția imaginilor de pe ecran. Rezultatul? Evident, o imagine tridimensională. Specialiștii susțin că peste 25 de ani, televiziunea „în relief” va fi o realitate cotidiană.

Pînă atunci, se vorbește de viitorul „teleprezenței”. Vom fi, ne asigură experții, înconjurați de acțiunea de pe ecran fără a fi obligați să privim printr-o ferăstrucă minusculă. Teleprezența va însemna, de fapt, obținerea unei imagini foarte clare pe un ecran de mari dimensiuni. Problema deocamdată greu de rezolvat cu televizoarele convenționale dar a cărei soluție teoretică și practică se apropie, sub numele de HDTV, ceea ce înseamnă televiziune de înaltă rezoluție. Pentru amatorii de tehnică — o cifră semnificativă. Dacă televiziunea obișnuită înseamnă 625 linii de cadru, HDTV înseamnă cel puțin 1 125 de linii pe cadru. Dimensiunile minime ale ecranului de mare claritate și luminozitate oscilează între 75 de centimetri și 1,25 metri în diagonală.

Se vorbește despre și chiar s-a văzut (într-un episod al serialului științific TV *La frontierele cunoașterii*), așa-numitul terminal de informații video (VIT), hibrid de calculator electronic, ecran de televiziune și videodisc de mare densitate a informațiilor înregistrate. Atingînd doar o parte a imaginii de pe ecranul de televiziune, putem obține orice informație înregistrată în legătură cu subiectul, fie că este vorba de un oraș necunoscut sau de o lecție de anatomie a nevertebratelor. Diode sensibile la infraroșu răspund la căldura degetului cu care atingem ecranul și transmit coordonatele punctului atins sistemului de redare a informațiilor. Cîndva, asemenea instalații se vor găsi în toate aeroporturile, gările și autogările, oferind călătorului posibilitatea de a explora orașul necunoscut înfii pe ecran și mai apoi în realitate.

Chiar și tehnologia captării și înregistrării imaginii face progrese spectaculoase și ne promite un viitor caracterizat de cuvîntul accesibilitate. Una dintre cele mai perfecționate camere de televiziune cu magnetoscop încorporat nu cîntărește decît două kilograme și poate înregistra o bandă video de două ore, evident, cu sunet stereofonic.

Pînă și vechea poveste a televiziunii care folosește lumina pură și coerentă a laserului pentru a ne oferi imagini holografice, tridimensionale în mișcare, vizibile fără ajutorul unor ochelari complicați și incomozi, revine în actualitate, chiar dacă există mari dificultăți în ceea ce privește atît transmiterea, cît și recepția informației.

Așa că, în materie de viziuni și televiziune, ne mai așteaptă o serie întreagă de surprize agreabile. Rămîneți pe recepție!

Andrei BACALU

contrapunct

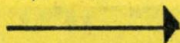
Idolul cu tranzistor

Nu am crezut niciodată în stimularea progresului artei de către progresul tehnic, întrucît modificările — chiar spectaculoase — la nivelul mijloacelor, al uneltelor, nu determină vreun aport la adîncimea sau anvergura valorii.

Dealtfel, cum aș putea descrie „progresul” artei cînd constat coexistența pașnică a capodoperelor tuturor secolelor și meridianelor, mișcarea esenței — dacă există, fiind atît de

lentă încît e aproape imperceptibilă!

Și, totuși, nu pot nega șocul pe care l-am înregistrat la vizitarea etajului superior al Muzeului de artă americană, unde un artist contemporan (din fericire, nu Andy Warhol!) desfășura un „show TV”, nu un „show” la televizor, ci un „show al televizoarelor!” De la „TV Buda”, în care o statueta reală se privea față-n față cu sine



Gloria Swanson la 68 de ani de la debutul în cinema continuă să fie prezentă în show-urile de televiziune



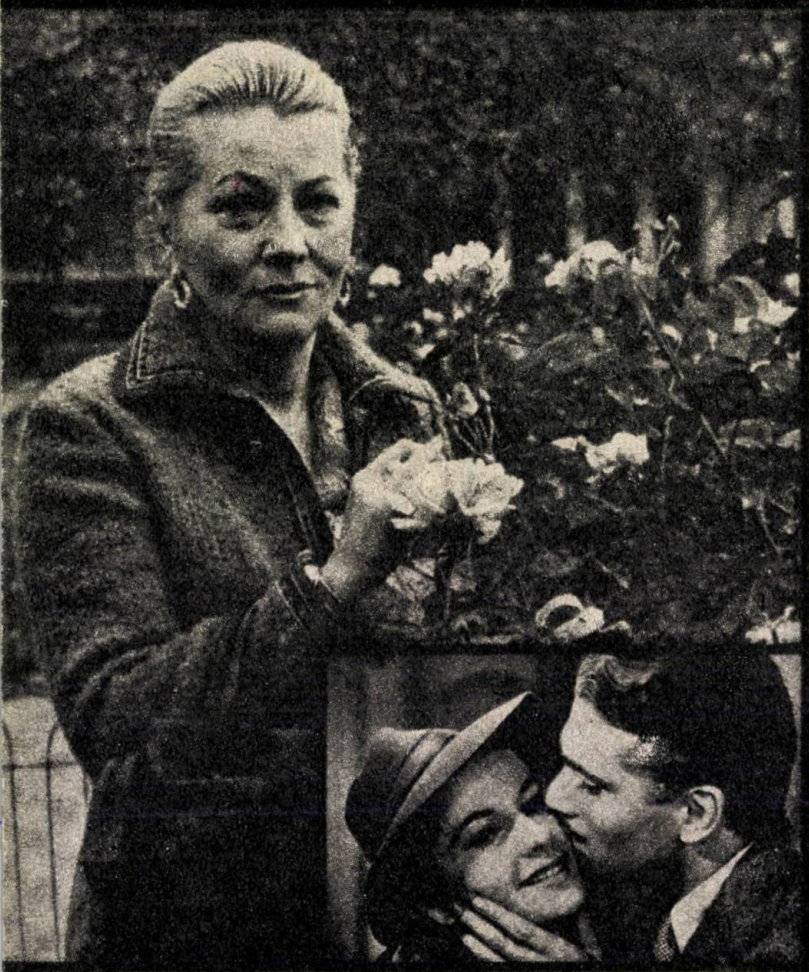
însăși, proiectată pe ecranul televizorului, trecind prinoul perfect a căruirealitate o înregistrai străbătându-l cu mîna, se ajungea la o culminație a „genului” reprezentată printr-o piramidă de televizoare, de la mare la mijlociu și mic (toate de găsit în comerț) diferit programate (scene reale alternate cu combinații abstracte), simultanul caleidoscopic, derulat la viteză amețitoare și însoțit de o bandă sonoră corespunzătoare, creînd o „stare” contemporană pe care aș plasa-o între stress și miracol desfătător.

Dar, dincolo de „izolarea în artă” a televiziunii, cine i-ar putea contesta tutela, ba chiar tirania, mai ales cînd ea se exercită, pe 34 de canale și durează 20 de ore din 24?

Cu tot timpul lîmitat al unei călătore

**Ceea ce
nu poți cuprinde
cu privirea
pe stradă,
ți se oferă
de-a gata
pe micul ecran**

**Joan Fontaine nu admite nici ea
să abandoneze ecranul
(De la Rebecca la rolul de prezentatoare TV)**



rii în care ești obligat să înghiți aproape pe nemestecate, oameni, priveliști, cărți, concerte, muzee, filme — a trebuit să consacrui destule ceasuri televiziunii, ale cărei programe constituie adevărate bombardamente informaționale, tratate de simptomatologie, seturi de radiografii mentale și psihice.

Vestitele secvențe publicitare care întrerup frecvent orice emisiune, fie la film artistic, serial, desen animat sau buletin de știri, te învață că numai găina de Kentucky e crocantă pe dinafară și zemoasă pe dinăuntru, că Pepsi-ul dietetic, **aci** îl vezi (adică în pahar), **aci** nu-l vezi (adică la cîntar), avînd **o singură** calorie, spre deosebire de Coca-cola, pe care firma „Pepsi” nu se sfîște, s-o facă de ris în fața stîmărilor telespectatori și, tot așa, între un dialog cu publicul despre condiția femeii și ancheta cu privire la uciderea unor negri de către albi, sau invers, are loc concurența pe viață și pe moarte dintre un produs și altul, oferta depășind cu mult cererea dar nu și **cerința**, adică cerințele spirituale fundamentale.

Edificatoare mi s-au părut și desele concursuri, tip „cine știe cîștigă”, la care la întrebarea: „ce este **Madrigal**” — o formă muzicală un arhipelag spaniol sau o mîncare?” se alegea invariabil a doua posibilitate, dar mai ales acel joc la care răspunsul concurentului, ca să fie omologat, trebuie să coincidă cu răspunsul publicului, dat în plic. Astfel, la întrebarea: „Dacă vrei să ieși locul șefului tău, trebuie:

- a) să-l combați?
- b) să muncești mai bine decît el?
- c) să-l fletezi?

auditoriul a răspuns c, bietul concurent, pierzînd la litera b.

Drept care, la întrebarea: „Trăim pentru a obține:

- a) bani?
- b) realizare?
- c) un sens?”

concurrentul, cunoscîndu-și publicul, a cîștigat, răspunzînd a), conform opiniei generale.

Firește, există public și public, concurenți și concurenți, jocuri și jocuri. Nu poți să nu aplauzi dezinvoltura crainicilor care fac dintr-un oarecare buletin meteorologic un mic spectacol de varietăți, care-ți aduc în casă strada și lumea, pe Gloria Swanson purtîndu-și deceniile cu spirit și presanță (Joan Fontaine, în schimb gingașa căprioară, s-a transformat într-un cetaceu incredibil), precum și orele firzii la care poți să revezi, după o viață, **Leopardul Suzanei**, de pildă cu cei mai tineri Katharine Hepburn și Cary Grant...

Iar cînd vezi pe micul ecran ceea ce n-ai putut cuprinde pe stradă — o uriașă manifestație pentru pace — trebuie să-i recunoști televizorului rolul documentar în toate privințele și care merită o piramidă.

Nina CASSIAN

film și societate

De la bibliotecă la videotecă

Revista franceză „Lire” a inaugurat recent o rubrică „video”, încercând să ghideze publicul în avalanșa de video-casete care i se propune de către firmele de specialitate. Rubrici permanente video există în multe publicații. Noutatea rubricii din „Lire” constă în faptul că semnalează atenției cititorului acele filme care se bazează pe lucrări beletristice cunoscute. Spicuim, la întâmplare, câteva din titlurile înfățișate: **Povești extraordinare**, după Edgar Allan Poe, producție realizată în 1967, pe al cărei generic figurează trei regizori celebri: Fellini, Louis Malle, Roger Vadim; **Thérèse Raquin**, după Zola, film realizat de Marcel Carné, care a primit în 1953 „Leul de argint” la festivalul de la Veneția; **Plelea**, după Curzio Malaparte, în regia Liliane Cavani; **20 000 de leghe sub mări**, după Jules Verne, în regia lui Richard Fleisher.

Sau un alt exemplu: „Alain Robbe-Grillet, cineast” — un cofret cuprinzând filmele pe care cunoscutul scriitor le-a realizat după propriile opere: **Nemuritoarea** (1963), **Trans-Europ-Express** (1966), **Omul care minte** (1968), **Edenul și după aceea** (1971), **Alunecările treptate ale plăcerii** (1974) — fiecare din ele însoțite de un dialog explicativ cu realizatorul. Cum s-ar zice, „Opere alese” nu în mai multe volume ci în mai multe (cinci) casete.

Între biblioteca și videoteca personală se țes, astfel, inedite corespondențe și fire de legătură.

Spectacole cu un singur spectator

„Pe lângă „videoteca” proprie, în continuă împropăștare, beneficiarul noii revoluții tehnice va putea împrumuta, contra unei sume modice, video-casete sau videodiscuri de la centrele special create în acest scop. El va putea vinde casetele sau discurile de care nu mai are nevoie la „videoanticiariate”, deosebit de căutate de amatorii de rarități. De precizat: centrele de videoînchiriere nu sînt de domeniul viitorului, ele au și început să funcționeze într-un număr de țări. Cu alte cuvinte, spectacolul de film cu un singur spectator începează de a fi ceva înșolit și, cu timpul, va deveni o realitate repetabilă într-un număr tot mai mare de cazuri.

Experimentul Qube: programarea filmelor o face însuși spectatorul

Mai multe mii de locuitori ai orașului Columbus (statul Ohio), abonați la sistemul televiziunii prin cablu, participă la un experiment inedit, care a primit numele de **Qube** (prescurtare de la „**Question tube**”, ceea ce s-ar putea traduce prin „în dialog cu tubul catodic”). În cadrul acestui experiment de „televiziune interactivă”, telespectatorii pot dialoga cu televizorului sau, mai bine-zis, cu cei care înlocuiesc programul emisiunilor, prin

pective fiind instantaneu totalizate, după care rezultatul apare pe micul ecran. Va fi transmis acel film care a înrunit cel mai mare număr de voturi. Implicarea directă a telespectatorului în programarea emisiunilor este una din componentele importante ale „revoluției video”.

Casete de... dormit

Pentru persoanele care suferă de insomnie sau fac cu greu față stress-urilor vieții de zi cu zi, firma americană „Nebulae Productions” a realizat o suită de casete care pot fi considerate echivalentul electronic al... sedativelor. Avînd o durată de o jumătate de oră, filmele respective înfățișează peisaje liniștitoare, reconfortante: cascade înconjurare de o vegetație luxuriantă, nori care plutesc încet pe albastrul cerului, reflexele



Claudia Cardinale nu va putea lipsi niciodată
dintr-o video-bibliotecă

intermediul unui dispozitiv anume, prevăzut cu mai multe butoane. Dacă e vorba de filme, de pildă, pe ecran apare o listă întreagă de titluri ca tot atâtea opțiuni prezentate telespectatorului, fiecărui titlu corespunzându-i un număr codificat. Prin manipularea butoanelor, telespectatorul își exprimă preferințe, semnalele electronice res-

soarelui apunînd în undele unui lac... „Efectul unor asemenea imagini este socotit similar cu cel al unei camere tapetate în culori odihnitoare. De altfel, nu întîmplător acest „sedativ electronic” a fost botezat „**tapetul video**”. Malițioșii spun că unele filme oferite pe micul sau pe marele ecran au aceleași calități soporifice...



film și societate

Incursiune într-un viitor care devine prezent

Timpul? Într-o seară de simbătă, să zicem, în anul 2000, ipoteticul an 2000, cînd știința și tehnica, sub forma cuceririlor lor cele mai de vîrf, vor fi devenit, în măsură mai mare decît oricînd, o componentă inseparabilă a vieții de zi cu zi a lui „homo modernus”. Locul? Căminul unei familii obișnuite, alcătuită din patru persoane: tatăl, mama și doi copii; numai că, între timp, cuvîntul „cămin” va fi cam ieșit din uz, tinzîndu-se tot mai mult să fie înlocuit cu altul, pe măsura vremurilor și realităților noi: „complexul de comunicații video”. Personajele? Membrii sus-zisei familii. Acțiunea? Aci, lucrurile se complică un pic. Tatăl, care își aduce cu nostalgie aminte de **Războiul stelelor**, văzut în anii copilăriei, se delectează urmărind în „living” la televiziunea prin cablu, premiera ultimului episod

— al nouălea! — din această „saga a cosmosului”, rod al inventivității nesecate a lui George Lucas, cineast aflat și acum pe primele locuri ale „box-office”-ului. Nimeni nu are de obiectat (cît de îndepărtat apare campionatul mondial de fotbal din 1982, din pricina căruia s-au înregistrat aprige conflicte conjugale, soțiile respective nefiind de acord să renunțe la emisiunea favorită pentru fetele lui Ross, Zico sau Rummenigge...) pentru că ceilalți membri ai familiei au fiecare posibilitatea de a efectua, după gusturi și preferințe, alte incursiuni în ineputabilul univers al imaginilor electronice. Astfel, în dormitor, mama a dat drumul la casetoscop, fiind cufundată într-un „remake” după **Tess**, despre care se spune că este aproape tot atît de bun ca și vechea versiune a lui Polanski. În fine, în camera lor, cei

doi copii au pus la videograf un nou videodisc și acum participă cu suflul la gura la pătaniile năstrușnice ale erorilor celui mai recent desen animat produs în studiourile Disney; în plus, prin simpla manipulare a claviaturii computerului de mici dimensiuni primit în dar de anul nou, au posibilitatea să devină ei înșiși autori de desene animate și să urmărească pe ecranul de vizualizare al acestuia propriile „creații” dispozitivul de memorizare oferindu-le o infinită suită de combinații și variante. „Complexul de comunicații video” sau „sistemul de divertisment la domiciliu”, cum i se mai spune, face, așadar, ca toată lumea să fie mulțumită, transformînd vechiul cămin într-o sală multifuncțională de spectacol, mai ales că, în orice moment, în locul filmului transmis la televiziunea prin cablu, se poate trece la recepția unui show, a unei înfîlîri sportive sau a unui reportaj din indiferent ce punct al globului.

Micul și marele ecran
nu-și mai fac concurență
(Bette Midler și Alan Bates
în *The Rose*)



„Videorevoluția”,
prinde contur sub
ochii noștri

...O anticipație gen „science fiction”, o secvență proiectată, dintr-un exces de entuziasm, într-un viitor mult prea apropiat? Categorie nu, ci o realitate care începe să se contureze încă sub ochii noștri. Fapt este — nu mai poate încăpea îndoială — că ne aflăm în pragul a ceea ce se consideră a fi a doua mare revoluție tehnologică din istoria de aproape nouă decenii a cinematografului, ceea ce este de natură să producă profunde mutații în ce privește modalitățile atît de realizare cît și de recepție sau vizionare a filmelor. Prima mare „revoluție” cunoscută de cea de-a șaptea artă a fost, firește, cea prilejuită de apariția, în 1927 (odată cu **Cîntărețul de jazz**), a filmului sonor, care a detronat cu o uluitoare rapiditate filmul mut. „Revoluției sonore” îi urmează, în prezent, „revolu-

ția video", cu alte cuvinte transferul — și, în perspectivă, extinderea continuă — din lumea televiziunii în lumea celei de-a șaptea arte a tehnologiei electronice de înregistrare și proiectare a imaginilor.

Este adevărat, și tehnologia „video”, și tehnologia cinematografică, să-i spunem „clasică”, operează cu imagini în mișcare, dar analogia se oprește aci. Fără a intra în detalii de specialitate și reducând lucrurile la expresia lor cea mai simplă, este de ajuns să reamintim că în cazul peliculei cinematografice imaginile sînt înregistrate prin procedeul fotografic, în ritmul de 24 pe secundă, succesivitatea lor producînd, la proiectare, iluzia mișcării. În sistemul „video”, înregistrarea se face pe cale electronică — nu pe peliculă, ci pe o bandă magnetică specială — sub forma unei multitudini de linii și puncte luminoase, din care se compun imaginile, în ritmul de 30 pe secundă. Aceste deosebiri radicale de ordin tehnic dau naștere distincției fundamentale între

(magnetoscoape, cassetoscoape, etc.) — cunosc, după o etapă inițială, cînd prețurile erau de-a dreptul prohibitive, o tendință de continuă ieftinire, concomitent cu cea a miniaturizării dimensiunilor, grație acelei minuni a tehnicii moderne care se numește microprocesorul. În al doilea rînd, vor cunoaște răsturnări spectaculoase operațiunile de montaj, care, prin introducerea computerelor, programate să aleagă varianta optimă, vor fi simplificate la maxim, scurtînd apreciabil durata unei etape, de regulă complicată și consumatoare de mult timp, și reducînd, implicit, costurile întregii producții (într-o anumită formă, montajul computerizat a fost introdus de pe acum în unele studiouri chiar în procesul de realizare a filmelor care utilizează pelicula „clasică”).

În al treilea rînd, tehnica „video” deschide orizonturi nebanuite în domeniul „manipulării” imaginilor, al filmărilor combinate și „efectelor speciale”. Într-adevăr, sistemele electronice permit mixajul „punctelor” și

dacă nu imposibil, de conceput în cazul folosirii procedeele optice clasice. Unul din pionierii introducerii tehnicilor „video” în cinematografie, regizorul american Francis Ford Coppola (**Nașul, Apocalipsul acum**) declară, că dealtfel, încă în 1980: „**Fiul viitorului** (turnat pe bandă „video”) va fi, mai degrabă, rezultatul unei operații de mixaj decît al montajului prin tăiere. Realizarea sa se va asemăna mai mult cu procesul înregistrării unui disc mai complicat (long playing), în sensul că tot așa cum un asemenea disc poate avea multiple fundaluri sonore, el (filmul viitorului, n.r.) va avea multiple fundaluri vizuale, într-un asemenea film, actorii vor putea fi juxtapuși oricărui context vizual”.

Altfel spus, tehnica realizării unui „film al viitorului”, ca să folosim cuvintele lui Coppola, se va apropia de tehnica animației, cel puțin în ceea ce privește cadrele scenografice mai costisitoare sau decorurile naturale mai primejdioase pentru sănătatea actorilor sau a personalului tehnic. Într-un fel, va fi o revenire la tehnica „proiecției de fundal” utilizată într-o anumită epocă a studiourilor clasice, cînd producătorii fie că nu dispuneau de mijloace financiare pentru a filma în cadru natural, fie că nu doreau să-și expună starurile rigorilor turnării în anumite decoruri exotice (junglă, deșerturi, etc.). „**În viitor n-o să ne mai putem permite să trimitem sute de oameni în Filipine** (cum s-a întîmplat în cazul propriului său film **Apocalipsul acum**, ceea ce l-a costat o avere, supunînd, în același timp, pe actori la grele încercări), spunea

La șase decenii de la apariția sonorului — cinematograful se află în fața unei noi răs_pîntii: șocul video

cele două „medii”, cine(o) și „video”, imaginile filmate prin procedeul clasic avînd acea binecunoscută claritate și precizie a detaliilor, în timp ce imaginile „video”, adică înregistrate prin procedeul electronic, prezintă ușoara nebulozitate, ușoara lipsă de claritate specifică emisiunilor TV

Posibilitățile nelimitate ale tehnicii electronice

Dincolo de acest inconvenient, care, pe măsura perfecționărilor succesive, ar putea fi redus, dar, probabil, nu înlăturat în întregime, pentru că este inerent sistemului, extinderea tehnologiei „video” din studiourile TV în studiourile cinematografice are un șir de avantaje evidente. În primul rînd, banda „video”, ca orice bandă magnetică, poate fi folosită de mai multe ori, ca atare fiind mai economică decît pelicula — ceea ce, între altele, înseamnă că, din punct de vedere financiar, tragerea „dublelor” înțeetază de a mai încărca note de plată; economia este, de fapt, dublă, pentru că în fabricația peliculei intră cum se știe o mare cantitate de săruri pe bază de argint — metal prețios — care, în condițiile penuriei universale de materii prime, riscă să devină tot mai rar și, deci, mai scump. Dealtfel, în general, echipamentul „video” — începînd cu camerele portative de luat vederi și terminînd cu dispozitivele de înregistrări și redat imagini



Pretext pentru
aduceri aminte
(Sophia Loren
și Marcello Mastroianni)

„liniilor” unei imagini, cu punctele și liniile altei imagini, spulberînd pur și simplu orice bariere și obstacole din calea fanteziei realizatorilor, care au posibilitatea să creeze secvențe greu,

Coppola: Va trebui să utilizăm masiv material preînregistrat, să recurgem la sintetizări. Este un lucru inevitabil. Filmele nu mai pot fi realizate după



Filmul de montaj are privilegiul secvențelor antologice (Clark Gable în *A fost odată Hollywood*)

vechiul tipic." Și, dealtfel, trebuie adăugat că nici nu este nevoie să ne ducem cu gândul la viitor. Secvențele bătailor intergalactice din **Războiul stelor** au fost filmate în exact această manieră, oferind o elocvență mostră asupra extraordinarelor posibilități pe care le oferă tehnica „video”.

Nu, nu ne mai ducem la film: filmul „vine” la noi!

Dar implicațiile cele mai profunde vor fi cele care țin nu de domeniul realizării, ci de domeniul vizionării filmelor, al receptării produselor celei de-a șaptea arte. În anul 2000 sau cine știe? — poate chiar mai devreme, filmul se va „deplasa” la spectator, datorită fie televiziunii prin cablu, fie magnetoscopului ori casetoscopului, fie videografului — și aceasta nu ca un caz izolat, ci ca un fenomen de masă. Desigur, posesorii televizorului obișnuite au de multă vreme posibilitatea să vadă filmul la domiciliu. Numai că intervine un inconvenient foarte serios și anume faptul că sînt excluse filmele în premieră, legislația în vigoare impunînd scurgerea unui număr de ani pînă cînd un film poate fi retransmis la televiziune. Acest inconvenient dispăre în cazul televiziunii prin cablu: în schimbul unei taxe lunare, abonații primesc un dispozitiv de decodare a imaginilor, care le permite să recepționeze filme în premieră, transmise pe un canal special, și pe care posesorii televizorului obișnuite nu le pot recepționa.

La început o raritate, televiziunea prin cablu s-a răspîndit cu repeziune: numai în America, de pildă, existau în 1981, 22 de milioane de familii al căror televizor era legat prin cablu de o stație centrală de transmisie, iar dintre acestea peste un milion și jumătate aveau posibilitatea să urmărească, cu regularitate, filme în premieră.

Videocasetă: „cinematograful la domiciliu”

Prin introducerea magnetoscopului cu casete sau casetoscopului („video-cassette recorder”, prescurtat VCR) s-a mers un pas — decisiv — mai departe. Cu ajutorul acestui dispozitiv — cuplat la un televizor — posesorul poate înregistra pe casete video, chiar și cînd nu este acasă, emisiunile TV preferate, inclusiv, firește, filmele și le poate apoi viziona, ori de cîte ori dorește, folosind unul din canalele libere ale televizorului; cînd și dacă s-a plictisit, poate șterge video-banda, aida benzii obișnuite de magnetofon și face o nouă înregistrare. Ca și televiziunea prin cablu, casetoscopul nu reprezintă, în fond, o noutate, asemenea dispozitive sînt cunoscute de cîțiva ani și, pe măsura reducerii prețului de cost, au cunoscut într-un șir de țări, Japonia, S.U.A., R.F.G., Franța, Italia, ș.a., o răspîndire destul de rapidă. Noutatea o repre-

zintă videocasetele preînregistrate. Cu alte cuvinte, filme mai vechi sau mai noi (chiar în premieră, cum vom vedea) sînt „copiate”, în studouri specializate, de pe pelicula obișnuită pe banda video și apoi oferite publicului, fiecare cetățean avînd, astfel, posibilitatea să-și creeze la domiciliu „un cinematograf personal”. Videocasetă preînregistrată (și numărul acestora a crescut în mod vertiginos, la ora actuală fiind copiate mii și mii de filme din toate epocile și de toate genurile, de la „cele cu Stan și Bran, care se bucură și în versiunea video de o extraordinară popularitate, pînă la epopeele gen „Pe aripile vîntului” sau, din păcate, filmele de groază sau cele porno pentru că, în numele legii supreme a profitului, nu lipsesc nici asemenea producții degradante) este acea trambulină de pe care se realizează saltul din prima în cea de a doua mare revoluție a artei cinematografice, acea cheie fermecată care a deschis încă de pe acum, destul de larg, porțile noii ere.

Nu există mare actor american care să nu fi purtat costumul de cowboy (Paul Newman în *Hombre*)



Un „proces al maimuțelor” fără maimuțe

Ca orice noutate, videocasetele au întâmpinat la început rezistență, obstrucții. Casele de film au protestat, considerându-le ca o gravă încălcare a drepturilor lor de exclusivitate („copyright”). Acest lucru s-a întâmplat în America, unde a avut loc un răsunător proces, care pentru era „video” a avut, probabil, tot atîta importanță cît a avut vestitul „proces al maimuțelor” de acum șase decenii pentru înfrîngerea definitivă a adversarilor teoriilor darwiniste. Printr-o decizie judecătorească din 1979, care a intrat în analele jurisprudenței americane sub numele „**hotărîrea Beta-max**” (după denumirea casetofonului creat de specialiștii corporației nipone „Sony”, primul care a intrat, pe plan mondial, în producția de serie), s-a stipulat că orice cetățean are dreptul legal de a înregistra orice program TV, inclusiv filmele transmise la televiziune, și a-și crea o „filmotecă” proprie. Și atunci, potrivit unei bine cunoscute deșez americane: „**if you can't lick them, join them**” (dacă nu-i poți înfrînge, nu-ți rămîne altceva decît să te dai de partea lor) studiourile de film au decis să-și creeze propriile departamente video, unde să înregistreze (copieze) și prin care să difuzeze casete cu filmele proprii turnate de-a lungul anilor sau chiar cu filme în premieră. Studiourile „**Warner Bros**” au înființat, astfel, o filială video, intitulată „**Warner Home Video**”, în timp ce studiourile „**Columbia**” au creat, împreună cu compania RCA (Radio Corporation of America), societatea „**RCA/Columbia Pictures International Video**” exemple care au fost urmate, practic, de toate casele de filme. Mîna le-a fost forțată și de avîntul industriei „înregistrărilor pirat”, care a inundat literalmente piața cu casete de proastă calitate, dar la un preț convenabil. Beneficiind de un echipament tehnic superior, casetele de bună calitate înregistrate în departamentele video ale studiourilor de film s-au impus repede și au îngustat piața industriei clandestine.

În fine, cel mai nou vîlstar al erei video este **videodiscul** (lansat pe piață de compania RCA). Spre deosebire de videocasete, discurile video nu pot înregistra emisiunile TV; ca și discurile audio, ele se vînd gata înregistrate, prețul lor fiind, în schimb, mai redus decît cel al videocasetelor (același lucru este valabil și pentru dispozitivele de redare — videografele — tot prin intermediul ecranului unui televizor obișnuit). Potrivit principiului enunțat mai sus, studiourile de film s-au grăbit să-și ia partea leului și în acest domeniu, așa cum s-a întâmplat cu compania „**Universal**”, care și-a creat filiala MCA, specializată în producerea de discuri video.

**„Vă rog, hîrtie,
o sticlă de cerneală
și vreo două-trei
filme”**

Acestea sînt datele tehnice ale pro-

blemei, care îndreptăteau încă în 1978 pe congressmanul american Lionel Van Deerlin, deținător, la vremea respectivă, a funcției de președinte al subcomitetului pentru telecomunicații al Camerei reprezentanților, să prevadă că noile opțiuni video „**vor produce nu numai în profilul emisiunilor TV, dar și în viața cetățeanului american de rînd, transformări tot atît de profunde ca și acelea provocate de revoluția industrială din secolul al XIX-lea**”. Într-adevăr, nu puțini sînt aceia care consideră că tehnologia „video” este menită să grăbească și mai mult sfîrșitul „galaxiei Gutenberg”, a civilizației bazate pe cuvîntul tipărit și să accelereze hotărîtor pro-

marile studiouri a versiunii „video” concomitent cu lansarea în premieră a versiunii „clasice” a producțiilor cinematografice se va generaliza. Numărul sălilor de cinema se va restringe foarte mult. Ele vor fi mai degrabă săli luxos decorate, prevăzute cu ecrane gigant și unde, în încercarea de a-l atrage cu orice preț pe spectator, vor fi puse la bătaie cele mai năstrușnice mijloace tehnice, vor fi, probabil, proiectate nu numai filme care să producă senzația perfectă de relief („**3-D pictures**”), ci și senzații tactile („**feelies**”, după modelul „**talkies**”, cum au fost numite filmele sonore) sau olfactive („**smellies**”); de altfel, prime experiențe în acest sens



Filmul ca şansă
a unei vesnice tinereți
(Brigitte Bardot și Gerard Philp
în *Marile manevre*)

cesul de trecere a Terrei spre acel „**sat global electronic**”, atît de drag lui McLuhan și adepților săi, în care imaginile vor domina întreaga viață a omului.

Să încercăm, așadar, fără a merge însă prea departe cu fantezia, pentru că premisele tehnice nu trebuie create, ele există de pe acum, să aruncăm o privire anticipativă asupra modului cum va recepta spectacolul de film cinefilul viitorului. Cinefil, sau, mai degrabă, **videofil**, termen mai exact, chiar dacă nu a căpătat încă o largă circulație. În funcție de creșterea cererii de videocasete și videodiscuri, practica lansării de către toate

au și fost făcute în America, de pildă. Poate spectatorii vor sta în jurul unor măsuțe cu gustări și băuturi așa cum este cazul cu „**night club**”-urile unde se prezintă show-uri. Oricum, prețurile de intrare vor fi ridicate, iar lumea se va duce la cinematograful mult mai rar, așa cum se duce astăzi la operă, unde achiziționarea unui bilet a ajuns în multe țări o problemă.

În schimb, se va răspîndi tot mai mult obiceiul de a vedea filmele acasă. Se va utiliza televiziunea prin cablu, sau cei dornici de a-și crea o „cinematecă personală” vor cumpăra



Geraldine Chaplin ca invitată de onoare la unul dintre concursurile: „Imitați-l pe Charlie“

„filmele” (respectiv casetele și discurile video) de la supermagazinul din colț, prețul lor neîntrecind pe cel al unei cărți legate. Ducându-se după țirguiele, gospodina va spune neglijent vânzătorului „mai pune te rog și câteva filme”, sau și mai simplu, își va alege ce-i pofteste inima de la raionul de specialitate cu autoservire... Cinematograful la domiciliu va prezenta marele avantaj că **spectatorul va putea controla în permanență spectacolul:** printr-o apăsare de buton el va putea „opri” o anumită imagine pentru a o savura mai bine (stop-cadru acasă!), va putea da banda sau discul înapoi în căutarea unei secvențe insuficient înțelese, le va putea da înainte atunci când i se va părea că acțiunea lincezește sau devine neinteresantă...

Un alt mare avantaj va fi extinderea posibilităților de opțiune, spectatorul „la domiciliu” având la dispoziție nu o listă mai mult sau mai puțin restrânsă, potrivit programului săptămânal al sălilor de cinematograf, ci un „meniu” de o nesfârșită varietate, în măsură să satisfacă gusturile fiecărui membru al familiei — cum s-a văzut la începutul acestor rânduri.

Vreți să „jucați” alături de frații Marx? Nimic mai simplu!

Viitorologul Alvin Toffler („Șocul viitorului”) vorbește într-o lucrare mai nouă a sa, referindu-se la revoluția „video”, despre tendința de „demasificare” a „mass-media”. „De la un număr restrâns de imagini difuzate pe o arie largă, ne deplasăm spre un mare număr de imagini distribuite pe un spațiu restrâns”, spunea el. Și adaugă, cu referire, de data aceasta, la posibilitatea de control a imaginii: „A privi la televizor (prin intermediul căruia se transmit imaginile videocasetelor — N.R.) devine o expresie depășită. Corect trebuie să spunem: «a ne folosi» de el. Consider că epoca lui «a privi» a luat sfârșit.”

Afirmatie discutabilă, desigur. Că, datorită videocasetelor și videodiscului, spectatorul din pasiv devine activ, aceasta este indiscutabil. În condițiile când prețul echipamentului „video”, inclusiv al camerelor de luat vederi, va deveni mai accesibil, în așa fel încât să ajungă la îndemâna și a unor punți modeste, va crește numărul „cineastilor de duminică”, al celor ce vor face „filme de familie”, imortalizând pe bandă momentul căsătoriei, nașterii unui copil, o petrecere între prieteni.

Or, din punct de vedere tehnic este perfect posibil ca secvențele de pe banda respectivă să fie transferate pe o bandă cu unul din filmele fraților Marx, să zicem. Sau cu un film cu Tarzan, sau cu un film științifico-fantastic... Spectatorul devine, astfel, el însuși regizor al unor filme din cele mai năstrușnice, o nesfârșită sursă de amuzament pentru el și restul familiei.

Eventual, asemenea producții „pro-prie” pot fi prezentate unui grup de prieteni și cunoscuți și atunci „spectacolul cu un singur spectator” se transformă într-o „reuniune video”; în acest caz sînt de rigoare ecranele TV gigant cu diagonala de 1—1,50 m, sau chiar mai mult, care permit o vizionare aproape ca într-o sală de cinematograf. Încă de pe acum, în America au fost create așa-numitele „săli de videoespectacle sportive”, în care pe un ecran gigant sînt transmise, prin intermediul televiziunii prin cablu, meciurile mai importante de box, de pildă, spectatorii achitînd la intrare costul biletelor, așa cum se întâmplă în cazul unui eveniment sportiv desfășurat „pe viu”.

Oare, mergînd mai departe pe această cale, va mai fi omul modern atît de departe de ceea ce imagina Ray Bradbury în „Fahrenheit 451”? — peretii unei camere, tapisați de sus pînă jos cu ecrane TV, care recepționează, zi și noapte, emisiuni non-stop, locatarul aflîndu-se literal-

mente prizonier într-o „colivie” electronică?

De la Hollywood la... San Francisco-wood

Modificînd tot mai adînc universul celei de-a șaptea arte, „revoluția video” își creează, treptat, un centru de gravitate propriu, care începe să rivalizeze cu Hollywood-ul: deși am văzut ca și studiourile hollywoodiene au trecut „din mers” la adoptarea noilor tehnici, înființînd, în acest scop, filiale specializate. Hollywood-ul este, totuși, tribut, într-un grad prea mare,

„Cele mai lungi picioare din istoria musicalului american”, așa era prezentată Cyd Charisse, partenera de dans a lui Fred Astaire și Gene Kelly



vechilor tehnici și, mai ales, este tributar comercialismului, ceea ce a determinat, încă cu un deceniu în urmă, un grup de cinești tineri, inventivi, deschiși spre nou și mai puțin urmărit, cel puțin la început, de obsesia profitului, între care Francis Ford Coppola, George Lucas, Sol Zentz, Michael Ritchie să-și îndrepte privirile spre o altă regiune, tot în însoțita Californie, dar mult mai spre nord și anume San Francisco, oraș aflat la 600 km de Los Angeles și vestita sa suburbie. În scurtă vreme, prin filme ca **Nașul** și **Conversația** (Coppola), **American Graffiti** și **Războiul stelelor** (George Lucas), **Candidatul** (Michael Ritchie), **Zbor peste un culb de cucl** (producător Sol Zentz), acest grup și-a câștigat o solidă reputație și datorită prestigiului și strădaniilor membrilor săi, a început să prindă contururi o serioasă infrastructură, și anume, trei mari studouri: „**Lucas-film**”, al autorului **Războiul stelelor** („capul de serie” al unui ciclu-fluviu, care urmează să cuprindă nouă episoade, ultimul fiind planificat să fie realizat în jurul anului 2000), care și-a mai creat și un departament separat de efecte speciale „**Industrial Light and Magic**”; „**Fantasy Films**”, aparținând lui Sol Zentz; și „**Zoetrope**”, al cărui proprietar este Coppola. Ultimul formează un caz aparte, în sensul că sediul companiei este la San Francisco, dar studioul propriu-zis (a cărei denumire evocă faimosul „**Zoetrope**”, un „strămoș” al cinematografului, creat în 1833 de americanul Horner, Zoe fiind numele soției lui Coppola) se află, totuși, la Hollywood. Toate cele trei studouri se caracterizează prin echipamentul ultramodern de care dispun: montaj cu ajutorul computerelor, sistem computerizat de înregistrare a dialogurilor, efecte speciale realizate prin mijloace electronice, prefigurând ceea ce va fi în viitor un centru cinematografic complet electronizat. Așa cum „**revoluția sonoră**” a consacrat definitiv Hollywood-ul, „**revoluția video**” este pe punctul de a consacra ca principal rival al acestuia San Francisco-wood-ul, dacă este îngăduit un asemenea joc de cuvinte...

Aci se cuvine a deschide o paranteză: ca urmare a unor dificultăți financiare (insuccesul unei supraproducții cu caracter romantic **One from the Heart**, concepută cu aceeași neînfrînată risipă de mijloace ca și **Apocalipsul acum**), Coppola, primul regizor care a anunțat că în viitor își va realiza toate filmele în sistemul „**video**” (adică va folosi benzile magnetice și nu pelicula cinematografică), a fost adus în situația să vîndă „**Zoetrope**”. Este, desigur, o lovitură pentru adepții procesului de „**video**”-izare a cinematografului, dar aceștia consideră că un „accident de parcurs” nu poate infiriza prea mult o tendință care, în perspectivă, le apare ca inevitabilă.

...Și, în concluzie, să dăm cuvîntul „Cîntărețului de jazz”

La capătul acestui scurt excurs în

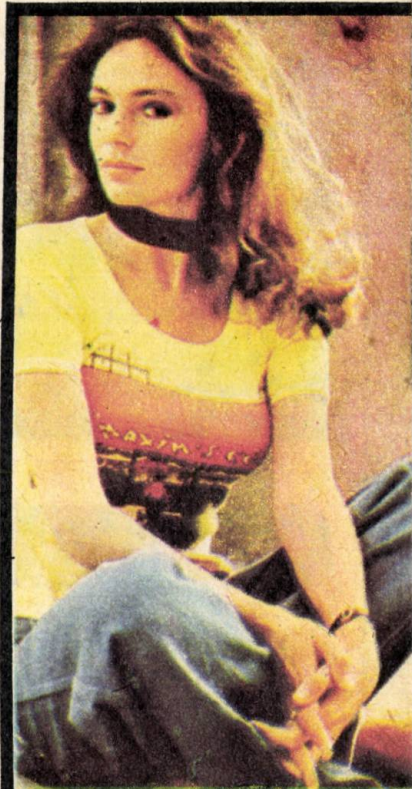
**Dacă „sonorul”
a consacrat
definitiv
Hollywood-ul,
revoluția „video”
este pe punctul
de a consacra
San Francisco**

viitor se ridică, în mod firesc, întrebarea: cit de repede se va desfășura și cit de departe va ajunge revoluția tehnologică la care sîntem martori în prezent? În ciuda începuturilor spectaculoase, este realist să se presupună că, deocamdată, nu poate fi vorba, totuși, de o trecere generalizată și rapidă, la noul sistem. Mai întîi pentru că studiourile din întreaga lume au făcut investiții prea substanțiale în echipamentul tehnic „clasic” pentru a putea renunța peste noapte la el, tot așa după cum nu se poate forma cit ai bate din palme o generație de „**videocinești**”; în plus, trebuie ținut seama că benzile și discurile „**video**” au o circulație încă restrînsă la un număr foarte mic de țări. În al doilea rînd, pentru că producțiile „**video**” sînt totuși încorsetate de dimensiunile (chiar mărite) ale ecranului TV; or, micul ecran exclude efectul panoramic, aceea impresie a vastității spațiului pe care o poate reda numai marele ecran. Calitatea imaginilor, mai puțin clare, mai voalate, mai nebulose în versiunea „**video**” este un alt element care atîrnă în cumpănă. Nu poate fi apoi omis un alt aspect și anume perspectiva sporii influenței micului ecran — apreciată încă de pe acum de unii sociologi ca fiind prea mare — asupra vieții omului modern. Vor fi oare cu adevărat oamenii stăpîni ai mediilor „**video**” sau riscă să devină, pînă la urmă, sclavii lor, în cazul unei extinderi fără limite a acestor medii? Cuvintele lui Howard Beale, „profetul nebulon al undelor” din filmul **Network** al lui Paddy Chayefsky: „**Începem să credem că realitatea o constituie tubul catodic și că viețile noastre nu mai sînt reale**”, sună ca un serios avertisment.

lată numai cîteva motive care par a îndreptăți aprecierea că, cel puțin pentru o bună perioadă de acum încolo, filmul clasic și versiunile „**video**” vor coexista, vor trăi în simbioză, ele se vor influența reciproc, vor lua unul de la altul ceea ce au mai bun. Cu condiția să existe și scenariul corespunzător, cel ce va avea numai de

cîștigat va fi spectatorul. Care, urmărind în tîlna căminului pe micul ecran un film transmis prin cablu, ori înregistrat pe videobandă sau video-disc, nu va întoarce spatele nici marelui ecran, în măsura în care acesta îi va oferi ceea ce tubul catodic, cu toate posibilitățile lui, nu va reuși totuși.

În **Cîntărețul de jazz**, filmul care a inaugurat, în 1927, epoca sonorului, Jackie Rabinowitz, eroul interpretat de inimitabilul Al Jolson, îi spunea mamei sale: „Și ceea ce ai **auzit** acum este un fleac, este doar începutul”. Parafrazînd aceste profetice cuvinte, pe care istoria celei de-a șaptea arte le-a consemnat ca fiind primele rostite vreodată pe ecran, s-ar putea afirma că ceea ce spectatorul de astăzi poate **vedea** datorită noilor tehnici video imbinat cu cele clasice este tot un început. Un început dincolo de care se întrevede pentru cea mai populară dintre arte posibilități tot atât de îmbucurătoare ca și acelea



O actriță franceză, de origine britanică, ajunsă star la Hollywood: Jacqueline Bisset

cărora, pe un alt plan, le-a deschis, la vremea respectivă, calea **Cîntărețul de jazz**.

Romulus CĂPLESCU



Toată lumea
știe că are
ochii albaștri
chiar dacă
fotografia
e alb-negru
(Franco Nero)

film și societate

„Frisoane garantate“ la domiciliu

Din păcate nici universul „video“ nu este scutit de „petele negre“ ale poluării. Există firme care s-au specializat în înregistrarea pe videocasete a filmelor de groază, unele din acestea depășind orice limite în materie de violență și sadism. Un singur exemplu: **Coșmar la Daytona Beach**, povestea unui paranoico-amnezic, manipulat în scopuri criminale de o organizație secretă. Torturi, asasinat, schinguiuri, nimic nu lipsește pentru a întoarce pe dos chiar și stomacurile

cele mai solide. Alte titluri: **Holocaust canibalic**, **Masacru cu fierăstrău mecanic** (acest film, al unui „expert în materie“, regizorul american Tobe Hoper, a fost multă vreme interzis pe ecranele mai mult decât îngăduitoare! — ale majorității țărilor vest-europene, dar acum a fost tras într-un număr record de videocasete), **Carnajul**, **Commando-ul morților vii**, **Noaptea fantastică a morților vii**, **Secta morților vii** (după cum se vede, s-a creat o adevărată și lugrubă modă a... „morților vii“), **Crocodilul ucigaș**.

Un producător „video“, un anume Michael Shamberg, a mers un pas și mai departe, în oferta de „frisoane garantate la domiciliu“, propunând, sub denumirea de „Viewsak“, programe în care sînt vîrîte cu ghioțura, ca într-un sac (de unde și numele), într-o succesiune continuă, scene de violență din cele mai oribile, renunțîndu-se la orice pretenție de fir narativ. Scopul urmărit? „Știrirea instinelor primordiale“ după propriile mărturisiri cinice ale producătorului.

Afirmat că, destinate, prin specificul lor, unei circulații limitate, video-filmele de groază au o „arie de polu-

are“ mai restrînsă, sau că „ceea ce face în intimitatea căminului este treaba fiecăruia“ nu stau, desigur, în picioare. Copiile video sînt la fel de nocive ca și „originalele“, care ru-lează în săli publice. În fond, prin numărul mare de casete trase, prin schimbările de benzi care se pot efectua etc. capacitatea de „penetrație“ malignă, respectiv de poluare morală, este aceeași. Indicativul „Interzis persoanelor sub 18 ani“, imprimat pe unele din aceste casete, apare ca o tristă ironie, pentru că nu există, evident, nici un mijloc de a garanta această interdicție.

Valul de producții poluante apare, astfel, ca una din cele mai grave tare ale cinematografului occidental, indiferent dacă este vorba de peliculă sau de banda magnetică, de versiunea „clasică“ sau versiunea „video“, o operație de asanare radicală aparînd mai urgentă decît oricînd.

sondaj

Cele mai bune zece filme ale lumii

Revista engleză de specialitate „Sight and Sound“ a organizat un sondaj printre criticii de film de pe toate meridianele pe care i-a abordat cu rugămintea de a răspunde la următoarea întrebare: „Care ar fi după dumneavoastră filmele cele mai relevante, mai stimulatoare și care vă oferă cea mai mare satisfacție, filme pe care le-ați lua cu dumneavoastră pe o insulă pustie?“

Lăsînd de-o parte formularea charismatică, invîtînd parcă la o aventură romantică și oprindu-ne la constatările concrete, — așa cum rezultă ele din despuieră scrutinului — iată cum arată preferințele „eșantionului“ critic al lumii. (Trebuie amintit că dintre cei abordați au răspuns doar 60%.)

1. **Cetățeanul Kane** (Orson Welles, 1941); 2. **Regula jocului** (Renoir, 1939); 3. **Cel șapte samurai** (Kurosawa, 1954); 4. **Cîntînd în ploale** (Domen și Kelly, 1952); 5. **8 1/2** (Fellini, 1963); 6. **Cruceașorul Potemkin** (Eisenstein, 1925); 7. **Aventura** (Antonioni, 1960); 8. **Familia Amberson** (Orson Welles, 1942); 9. **Vertigo** (Hitchcock, 1958); 10. **Generalul** (Buster Keaton, 1926).

Constatarea care s-ar impune ar fi, potrivit acestui sondaj efectuat de către „Sight and Sound“, că după 1963 nu s-ar fi făcut nici un film mare. Așa cel puțin sună veridicul „eșantionului critic“ al lumii. Preferații zilei, cum ar fi Steven Spielberg, John Carpenter, Martin Scorsese, Rainer Werner Fassbinder sau Woody Allen, sînt toți preferați după cele 10 locuri din fruntea clasamentului. Nici chiar numele care au făcut atîta vîgă în deceniul al 7-lea, — Ken Russell, Chabrol, Ingmar Bergman, Sam Peckinpah sau David Lean — nu sînt prea aproape de grupul fruntesc. Cel mai „tînăr“ film de pe listă este, după cum se vede, **8 1/2** al lui Federico Fellini, realizat în 1963, după care se situează, ca vîrstă, **Aventura** lui Michelangelo Antonioni (1960).

contrapunct

Unde ești copilărie?

La Disneyland, desigur. Dacă nu cumva ai fost în stare să păstrezi amfura cu minuni (amfura fiind însuși conturul trupului tău) „să nu prelingă, să nu pice” tot ce ai adunat, ai simțit și ai visat în anii tăi de început, dacă nu cumva porii ți-au rămas deschiși, avizi, și ochii, capabili de uimire, candoarea nelăsându-se stînjinită de experiență ci mai degrabă stimulată de ea...

Dar să mă întorc la anii copilăriei și să mă limitez la una din cele mai mișcătoare amintiri, numite ca atare: desenul animat.

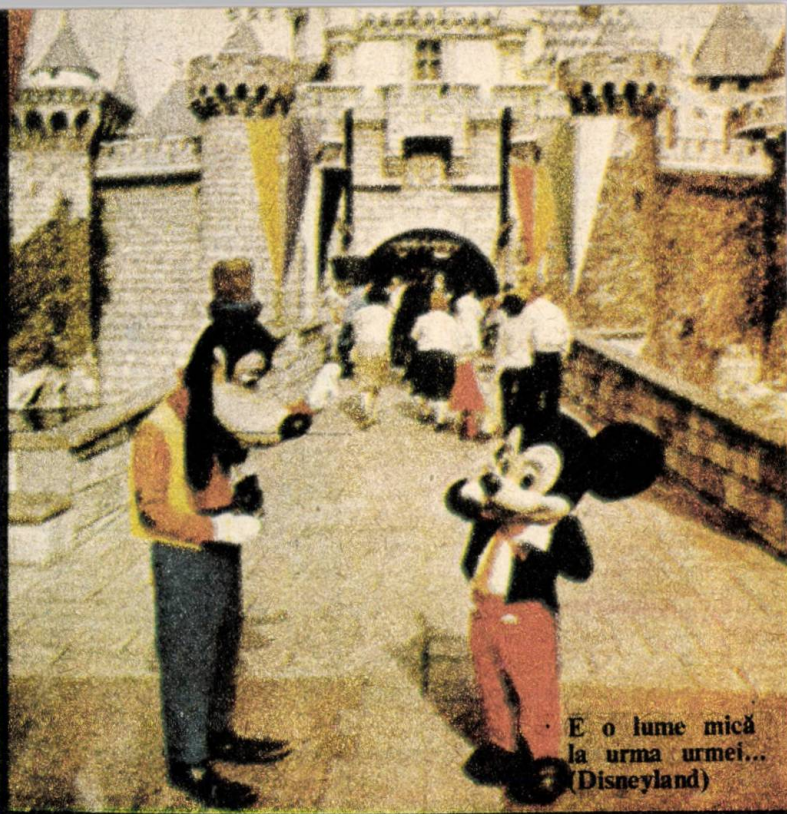
Așa cum copiii de astăzi urmăresc isprăvile șoricelului Jerry, generația mea îl urmărea pe ilustrul lui strămoș, Mickey Mouse, dar a fost destul să apară lungmetrajul **Albă ca zăpada**, ca Walt Disney să devină idolul meu definitiv, împăratul neînvins al basmului.

Și apoi, cînd am auzit că s-a înființat o țară a lui Disney, am rîvnit să ajung cîndva acolo, mai mult decît am rîvnit vreodată (o spun cu toată jena de rigoare) la vreun alt obiectiv turistic.

Oarecari exerciții întru întîmpinarea marii eventualități mai făcuseră eu, frecventînd cu asiduitate Tîrgul Moșilor — dar ce sărăcăcios a rămas în amintire „Castelul groazei”, cînd peste decenii, l-am confruntat cu „Conacul bîntuit”, pentru că, da, am fost și eu la Disneyland!

Prima minune e însuși orașelul care te primește, strada principală garnisită cu case, magazine, cișmele, tramvai tras de un mare cal cu zurgălăi, cinematograful la care rulează filme mute cu Chaplin, grădina cu pavilion pentru muzicanți, totul proiectîndu-te în altă epocă, aparent, idilică, pentru că se aud și împușcături (de la baraca de tir). Te poți fotografia cu mina pe umărul unui foarte solemn indian de ipsoș, sau braț la braț, cu Chip și Dale care circula, la proporții umane, printre turiștii de toate vîrstele.

Dar vrăjile țării lui Disney nu le trăiește numai în calitate de pelerin ci și de călător în trenuri aeriene din care vezi ciudate tufişuri „tunse” în formă de urşi, rațe, crocodili și alte făpturi mai reale decît în realitate, sau de pasager pe un Mississippi în miniatură, la bordul unui vapor primitiv dar primitor, sau în submarin — dar, mai ales, pătrunzînd, pe șine, în întunericul de taină al „Conacului bîntuit”, mai sus-amintit, printre ectoplasme și morminte deschise, însoțit de valere și hohote sinistre, participînd, vrînd-nevrînd, la fărâdelegile singeroase ale „Piraților din Caraibe”, făcînd drumul care-ți tale răsuflarea din macrocosm în microcosm și înapoi.



E o lume mică
la urma urmei...
(Disneyland)

Walt Disney: împăratul de neînvins al basmului

Am călătorit și în feerie, în lumea lui Peter Pan și a lui Alice, am fost în castelul „Frumoasei din pădurea adormită” și în chintesența basmelor, în tîrîmul păpușilor din toate părțile globului, cu trăsăturile, costumele și obiceiurile lor (ale păpușilor), în su-

netele cîntecului „It's a small world after all”, — „E o lume mică, la urma urmelor”...

Dacă am regretat ceva, a fost insuficiența reprezentare a însuși desenului animat, în favoarea montajelor tehnice, de un anumit fast industrial, dar încîntarea rămîne încîntare iar deschiderea unei sucursale a lui Disneyland (de fapt, o și mai amplă întreprindere, „Disneyworld”, Lumea lui Disney în Florida) dovedește că milioanele de vizitatori din toate generațiile vor urma să se perinde, unii traindu-și copilăria, alții regăsindu-și-o, alții prelungindu-și-o, ca pe o protecție, împotriva unui context uneori prea amenințător, care poate fi și vîrsta proprie și vîrsta omenirii.

Nina CASSIAN



Cine sînt prietenii
Albei ca Zăpada?



În exclusivitate

Cine nu râde la... Jean Constantin?

**23 de ani de teatru, zeci de roluri în filme.
Un actor care nu are nevoie de nici o prezentare:
Jean Constantin. Un actor care refuză interviurile. Și toți:
„În exclusivitate pentru almanahul „Cinema“...**

Cabina actorului Jean Constantin la Teatrul „Fantasio” din Constanța. Jovial, grăbit și în același timp străduindu-se să fie o gazdă amabilă, cu o expresie a feței de o extraordinară mobilitate, cu o stranie lucire în ochi, **Jean Constantin**, în fața oglinzilor din cabină, pare a avea neastimăpărul dinaintea unei intrări în scenă. Azi nu are spectacol și totuși n-are timp. Peste o oră îl așteaptă o sedință C.O.M. de la care nu poate lipsi, e președintele C.O.M.-ului de la „Fantasio”. Îmi explică încă o dată că el nu dă interviuri — și deși noi îl „contactasem” înaintea Televiziunii se simte dator să-mi explice — „Vornicu a venit aici cu Carul! M-a amenințat că dă spațiu alb în emisie și spune că aici trebuia să urmez eu”. De ce nu-i plac interviurile? „Nu-mi plac și gata! Eu n-am texte, dom’le!”

Condițiile optime pentru un interviu fiind îndeplinite, putem începe:

— Care ar fi nu primul film în care ați apărut, ci primul film în care lumea a observat că a apărut Jean Constantin?

— *Procesul alb*, primul meu film. Criticii de film spuneau „extraordinarul Jean Constantin”, lucru care mi-a mers la inimă.

— Deci s-a observat din primul foc. De unde ați apărut? Unde v-a găsit regizorul Iulian Mihu?

— Mihu m-a găsit la un regiment de grăniceri unde am făcut amândoi armata. Adevărul e că la probele unde m-a chemat au participat foarte mulți actori... Eram vreo șapte pentru același rol. La probele de pe Podul Basarab și de pe Calea Griviței au spus că am autenticitate. Și am reușit eu!

— Autenticitatea de unde venea?

— Nu știu nici eu. N-am știut nici atunci și nu știu nici acum. Nu știu cum fac, că sînt crezut!

— Tocmai asta voiam să afl: cum reușiți să fiți „de acolo”, să fiți convingător în toate meseriile pe care le-ați făcut în filme?

— Nu știu. Și ce n-am făcut? Am furat căței, am cărat, am fost marinăr, lăutar, bucătar, constructor, frizer, turc, roman, ajutor de polițist, contrabandist... Dar sînt și roluri pe care le-am refuzat pentru că nu m-am simțit în largul meu. Rolul din *Reconstituirea* pe care l-a făcut Ernest Maftei, l-am refuzat pentru că mi-am dat seama că acolo nu trebuia să se rîdă.

— Sînteți sigur că publicul rîde imediat ce apăreți pe ecran sau pe scenă?

— Nu întotdeauna. Uneori îi derutez. Aseară, în Săracu’ Gică, m-am

concentrat atît de tare încît mi-au dat lacrimile. Publicul nu știa ce să creadă. Dar imediat i-am făcut să rîdă în hohote.

— Ați vrea să faceți un rol „serios”? Ce-ați fi în rolul acela?

— Da, da! (Aici interviul începe să piardă în autenticitate, neputînd reproduce toate nuanțele și grimasele unui actor, care joacă efectiv fiecare răspuns, fiecare cuvînt). Ce rol? Nu știu... un tată de copii, un om necăjit, care ia autobuzul aglomerat în fiecare dimineață, care stă la coadă, căruia i se suie copii în cap, care-și mărită fata... Sau un rol a la Zorba grecul; erau momente dramatice extraordinare în filmul acela și țineți minte ce bine le scotea Anthony Quinn?

— Să ne întoarcem la debut. Înainte de „Procesul alb” ce-a fost?

— Bumbesci-Livezeni. Brigadier. Sînt dintre veterani. Aveam pe atunci vreo 17 ani. Am fost tehnicianul brigăzii a III-a Constanța — Sectorul Di-neș. Am mulți prieteni de atunci. Acolo mi-am început și activitatea artistică. Făceam cuplete, monologuri și apoi le interpretam cu încă doi colegi: Cîrnici Constantin și Nestor Alexandru. Ei nu s-au făcut actori, erau oameni serioși. Acum unu-i tapițer și celălalt toboșar.

— Visai pe vremea aceea la meseria de actor?

— Nici o clipă.

— Dar simțeați că aveți talent?

— Da. Asta da. Rîdeau toți la cupletele mele și pe șantier și în armată. Cînd spuneam „A ruginit frunza din vii/ Și țînta mea a ruginit/ Pustii sînt holde și cîmpii/ Și țîntele ce le-am ochit” ce mai rîdeau comandanții!... Mă ajuta la texte și Iulian Mihu.

— Și apoi? După armată?

— M-am lăsat la vatră în Constanța.

— Sînteți constănțean?

— Get-beget, din Techirghiol. Aici mi-am început activitatea artistică, la Canalul Dunăre-Marea Neagră. În 1952. Eram angajat al Consiliului sindical al șantierului. Controlam toate brigăzile artistice din zonă. Pe urmă m-am transferat la Electromontaj I.M.U. Medgidia. Aici am luat cîteva premii.

— Primul premiu nu se uită nicio dată. Care a fost?

— Cu brigada Electromontaj, frunză pe regiune. După ‘54, cînd am ajuns la Casa de cultură a sindicatelor, am fost laureat pe țară pentru rolul marinărului Toma din opereta „Vînt de libertate”. Cineva din juriu a spus: „Legitimați-l pe ăla. Dacă nu-i profesionist, dați-i titlul de laureat”... Și nu eram profesionist. Am devenit abia în ‘57 în primul spectacol al Secției de revistă din cadrul Teatrului de stat Constanța, intitulat „Estrada pe satelit”. Împreună cu alți colegi de-ai mei am înființat tot aici Teatrul de păpuși (asta l-am spus-o și lui Vornicu!) Minuiesc păpușile nemaipomenit. Nu se poate mai mare bucurie decît să auzi o sală întreagă de copii rîzînd.

— Deci brigăzi artistice, operetă, estradă, teatru de păpuși...

— Și proză la Teatrul de stat. „Pa-siune pentru vilegiatură” a fost prima

piesă în care am jucat. Tot o comedie.

— De atunci a urmat numai comedie?

— Numai. M-am străduit să distrez lumea. Mă simt bine când ride toată sala. Știi ce satisfacție am avut la un azil de bătrâni de aici, din Constanța, când unei bătrâne i-au dat lacrimile de ris? Și copiii mă iubesc foarte mult. Nu am copii, dar îi iubesc. Am dat un interviu și pentru „Cutezători”.

— Aveți momente de panică pe scenă când așteptați să se ridă și publicul rămâne pasiv?

— Nu. Adică... depinde. Sint spectatori care percep mai repede poanta, alții mai încet. Cum spunem noi, cu fitilul mai scurt sau mai lung. Dar la mine nu prea e cazul. Mă cunosc din filme și de la Teatrul „Fantasio”, unde în 23 de ani am jucat sute de roluri...

— Toate aceste roluri din filme și de pe scenă conturează parcă un tip, pe care cum să-l definim?

— Nu știu (pauză și brusc un hohot de ris). Un încurcă lume! Sau un descurcă lume!

— E tipul pe care-l recunosc spectatorii pe stradă atunci când vă fac semne...

— Se poate, dar mie în viață nu mi se întâmplă încurcări d-astea. Acolo merg toate șnur.

— Deci nu e adevărat că Jean Constantin „se joacă pe el”?

— Nici vorbă. Nici nu se poate. Viața e altceva. Dar eu fug de publicitatea făcută cu toptanul. Când rulează un film în care joc și eu, pe Bulevardul Republicii, eu nici nu dau pe acolo. Am o jenă...

— Nu e vorba de publicitate cred, ci de o popularitate care a venit de la sine.

— Popularitate e mai bine-zis. Dar nu-mi place nici asta. Când îmi las mașina, găsesc lumea grămadă la parcare. Și e o Dacie albă ca oricare alta.

— Viața unei vedete n-a fost niciodată ușoară. Pentru că sînteți o vedetă, nu-i așa?

— Ași ciștiș și eu o pînel!

— În topul spectatorilor din Giurgiu, așa cum se poate citi în revista Cinema nr. 7/1982 vă aflați pe primul loc, alături de Sergiu Nicolaescu, — actorii cel mai populari.

— Să știți că eu mi-am cîștigat popularitatea asta datorită filmelor. Cum i-am spus și lui Vornicu în interviul care mi l-a luat, pe mine nu m-a lansat televiziunea, ca pe alți colegi. Am apărut la televizor doar de trei ori în viața mea, odată cu Aura Urziceanu...

— Dar cine v-a lansat?

— Cinematografia. *Procesul alb, Haiducii, B. D.-urile, Explozia, Evadarea, Gloria nu cîntă, Revenșă...* ce mai, toate filmele lui Sergiu Nicolaescu. Sint regizori care m-au solicitat la toate filmele pe care le-au făcut. Și Dinu Cocea, și Mircea Drăgan... Acum aștept să înceapă Sergiu Nicolaescu un film și să mă cheme.

— N-ați avut senzația că uneori sînteți chemat pentru „culoare”, pentru că un rol, chiar secundar, în care apare Jean Constantin e o garanție pentru succesul de public?

**„Am fost marinar,
lăutar, bucătar,
constructor,
frizer, turc,
ajutor de polițist,
roman,
contrabandist...
Dar sînt și roluri
pe care
le-am refuzat“.**

— Da. S-a mai întîmplat să mai și „punctez” în filme. Dar dacă am jucat roluri mari în filmele lui Mircea Drăgan de pildă, m-am dus și atunci când avea nevoie de un „roman” oarecare. Eram autentic și acolo. Tot așa s-a spus și despre ajutorul lui Salmandra din *Explozia*. Și ăla era un rol pe cînte! Scris special pentru mine de Ioan Grigorescu, care îmi e și un prieten foarte bun. Dar nu de aceea scrie el roluri extraordinare!

— Ce vă determină să acceptați sau nu o colaborare la un film?

— Citesc scenariul și-mi dau seama dacă pot să o fac sau nu. Dacă sint ridicol sau nu. Când nu mi se potrivește, nu sint de-acolo, îmi dau seama pe loc. Dacă e vorba de o comedie... încîlceală, quiproquouri, să fug, să mă prindă poliția, să mă descurc eu singur, asta da, aici sint în pielea mea. Am filmat de curînd un film pentru miliție. Nu știam scenariul. Am întrebat ce trebuie să fac. „Intri în Consignația și...” Stai, întreb eu, mă prinzi sau nu mă prinzi? „Te prind”. Gata! Și am început dialogul pe viu. „Ce cauți în Consignație?” Ce să cauț? M-am interesat și eu ca omu’, pentru cultură, nu? Să văd cine vine, ce se dă, cu cît se dă! „Păi ți-am spus să nu mai intri!” Mi-ai zis, da’ nu mai intru de-acum încolo...

— Cît e scris și cît e improvizație într-un rol de film pe care-l interpretați?

— Întotdeauna când rolul permite, regizorul mă cam lasă să improvizez pe situația respectivă. Mai ales cînd textul e prea intelectual și nu se lipește cu vorbele mele. Mă gîndesc din timp, de acasă, aici ar trebui să fac așa sau așa... Depinde și de situație. De pildă, la *Un echipaj pentru Singapore*, Nicu Stan, la care țin foarte mult, mi-a spus „Jeane, aici cînd yînzi marfa, ar trebui să...” Lăsați pe mine, i-am spus, mă descurc eu. Să vină arabil aici, că dacă nu i-o place!... Întotdeauna regizorii mi-au cerut părerea... Și bineînțeles, cînd sîr peste cal, mă opresc.

— Dar pe scenă? Spuneți textul în același fel în fiecare seară?

— Niciodată. Schimb mereu, fac altceva... Deși nu prea e voie...

— Care e prima replică cu care intrați disează în scenă? (Zi de vară, va-

canță... Replică pe care cititorii Almahului o vor citi la iarnă.)

— Prima replică? „Mi s-a stricat antena la televizor. Țin foarte mult la ai mei, nu pot să le refuz nimic și stau eu antenă. E bine și pe casă! Se mai așează și păsările. Eu/ știu ce emisiune urmează după pasărea care se așează. Dacă e o barză, urmează debuturi, dacă e un cîntețoi „Invitatul nostru”, dacă se așează o... și aici



Acum aștept din nou o colaborare cu regizorul Sergiu Nicolaescu... (Jean Constantin și Sergiu Nicolaescu într-o scenă memorabilă din *Revanșă*)

spune unul din sală „o cioară”, atunci eu mă uit spre el supărat „să-ți fie rușine”, dacă se așează o „elementă” d-asta de care a zis tovarășu’ urmează muzică de pahar sau cîntece de petrecere...”

— **Vedeți și filme fără Jean Constantin?**

— Asta-i bună! Multe! Și românești și străine.

— **De ce credeți că atât criticii, cât și spectatorii sînt nemulțumiți, în ultima vreme, de filmele românești?**

— Nu știu. Dar cred că ar trebui să se facă mai multe comedii. Românul nostru a ris dintotdeauna. Și la necaz și la bucurie. Avem foarte mulți actori comici minunați. Dar poate nu avem tot atîta scenaristi. Uite, de pildă, noi avem o flotă, o marină nemaipomenită. Ce filme bune s-ar putea face cu vasele, cu marinarii... Ce încăleală ar putea ieși cu sezonul estival... Dar nu se gîndesc scenaristi. Sau poate n-au interes să scrie? Nu li se comandă de către casele de filme? Nu știu... Nu se pornește de la ideea că ne trebuie un astfel de film. *B.D.*-urile, pe care unii le-au hulit, au fost foarte bine primite de public și au scos și banii. Că un film dacă a costat trei milioane și scoate doar o sută de mii de lei, n-am făcut nimic!

— **Citiți de obicei cronicile?**

— În mod curent. În ultimul timp am fost mai ocupat, n-am găsit nici revista „Cinema”. Dar am acasă colecția. Revista „Cinema” m-a cam uitat. Meritat și eu poate o poză mai mare, o copertă?

— **Dintr-o cronică ce țineți minte, elogiul sau critica?**

— Și dacă zice ceva de rău mie îmi place. Îmi dau seama cînd critica de film e autentică și dreaptă cu noi...

— **Ce înseamnă „șuşanea”?**

— De ce mă întrebați? Presupunînd că joc de 25 de ani în Constanța și nu am plictisit încă publicul care mă îndrăgește pentru că sînt de-al lor, gîndiți-vă că tot atît de tare vor să mă vadă și cei din Baia Mare, să spunem. Și apoi vreți să vă spun ceva? Eu n-am prea văzut orașele din țară. Acum un an am fost la Ineu, nici nu știam că există. Mă cheamă arădenii, mă cheamă timișorenii, de ce să nu mă duc? Nu e șuşanea, nu plec cu țambalul sau cu acordeonul. În cadrul ansamblurilor de la casele de cultură sînt „invitatul serii”. La fel e invitat și Dem. Rădulescu, cu care mă mai înținesc la meciuri. Știți că avem echipa noastră! Eu sînt portar, împreună cu Tamango. Spectatorii mă cred și-n rolul ăsta.

— **Publicul are întotdeauna dreptate?**

— Depinde care public. Cititorii cărora li se cere părerea în anchete, cred că sînt montați. Publicul care reacționează în sală, la replică, acela e publicul în care cred. După film, să se aprindă lumina și stop! „Stimați spectatori, vă reținem cîteva secunde. Ce părere aveți?”

— **Vi s-a întîmplat să vi se spună „în rolul acela nu cred că ați făcut ce trebuie; eu îl vedeam altfel”?**

— Nu, niciodată, pe cuvîntul meu!

— **Dar oameni care să spună „Bravo, domle, mi-ai plăcut”?**

— Aștia da. Oamenii pe care nu-i văzusem în viața mea și nici nu i-am mai văzut după aceea. Și să mai știți

ceva: pe mine nu m-a dublat nimeni, niciodată; am sărit de pe cal, de pe vapor...

— **În meseria de actor contează norocul, șansa?**

— Nu știu, nu pot să răspund. „Mă opresc la întrebarea a noua!” Dar există în meseria asta convingere și puțin talent de la mama, deși... (*pauză lungă*) se poate forma talentul, se mai poate învăța... Deși... (*altă pauză*) nu, altceva se învață. Talentul îl ai sau nu-l ai! E ca la pictori, ca la sculptori. Eu n-aș putea să învăț să sculptez, deși tatăl meu a fost arhitect. N-aș putea face niște lucruri pe care nu le simt. Cred că natura m-a înzestrat pentru a face omul să ridă... Am și fața asta...

— **Care dintre comici vestiți vă plac?**

— Louis de Funes îmi place la nebunie. Și Gassman...

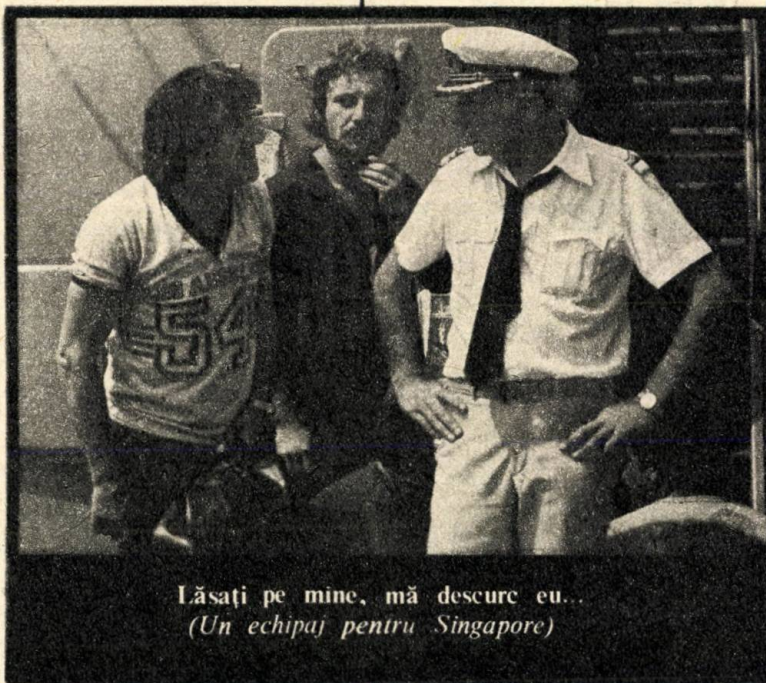
— Să nu se ducă dacă nu are talent.

— **Ce faceți cînd vă relaxați?**

— Ascult muzică, dorm. Ascult formația „Savoy”, o formație nemaipomenită, cîntă de toate pentru toți și se aude fără să fie racordată la sistemul energetic național, ca alții. Merg și la pescuit. N-am prins niciodată nimic, în schimb se adună pescarii în jurul meu ciorchine. Și copiii... unul îmi taie rîmă, altul îmi ține mina...

— **Care e filmarea — nu filmul — care v-a rămas în suflet?**

— Cînd mă bătea Toma Caragiu în *Procesul alb*, secvența de la poliție. În afara emoției — era primul meu film — jucam și cu un actor aflat de mare! Bătaia s-a filmat pe viu, cu un aparat silențios. Operatorul îi spusese lui Toma că trebuie să „se simtă” palma pe fața mea. Eram în gros plan. Și am simțit-o! Apoi țin minte



Lăsați pe mine, mă descurc eu...
(Un echipaj pentru Singapore)

— **Într-o distribuție internațională cu cine ați vrea să jucați?**

— Ce întrebare?! Nici nu visez eu așa ceva. Nu mă cheamă ei pe mine. Lasă, să distrez eu publicul de la mine de acasă!...

— **Să spunem că filmul s-ar face la Constanța. Pe cine ați vrea ca partener din toată suflarea actorimii de pe mapamond?**

— ... (*Pauză lungă*)... Gelu Manolache!

— **Și mai cine?**

— Draga Olteanu. E o minunăție de actriță. Oricînd aș juca cu ea.

— **Totuși, dintre actorii străini?**

— Brigitte Bardot! Știți, mie îmi plac bondele. La brunete nici nu mă uit, că s-ar putea să-mi fie rude.

— **Ce sfaturi ați da unui candidat la examenul de actorie de la IATC?**

niște scene din serialul *Toate pinzele sus*. Și din *Explozia*, scenele cu Gheorghe Dinică, pe care-l apreciez mult.

— **Dacă nu erați actor, ce-ați fi fost azi?**

— Normator, că asta sînt de meserie. Am făcut școala de normatori pe Canalul Dunăre-Mare Neagră și tot normator am fost la I.M.U. Medgidia, chiar dacă eram șeful serviciului salarizare. Dar dacă n-aș fi fost actor, mi-ar fi părut rău. Ce v-a venit cu întrebarea asta?

— **Nimic. Căutam un prilej de închelare pentru a vă mulțumi și a vă ura succes în continuare.**

Interviu realizat de
Roxana PANĂ

Gogomăanii

Trebuie să stai mult de vorbă cu copiii ca să poți să înțelegi logica gândirii lor, pentru că există o logică nescrisă folosită de toți copiii din lume.

Cea mai frumoasă expresie auzită de mine ce s-ar potrivi acestei „logici” este **gogomănie**. Copiii folosesc și **Gogomăniile enorme**. Odată ce ai prins secretul specific acestei „logici” totul pare firesc: un soare preistoric strănută și creează universul — un fulger acceptă să cînte într-o orchestra urmărind bagheta dirijorului — o cupă de șampanie convertește o bombă atomică, sau o bombă furată este ruptă în bucățele și împărțită săracilor, — un moș și o babă cresc la casa lor de la țară un copil găsit și pierdut de o navă cosmică, — două fetițe opresc timpul pentru drama unei broscuțe ce a degerat în plină vară, etc., etc.

Henri Fabre scrie că există un fluture, Sfinxul, care atunci cînd se simte urmărit țipă ca un șoarece; Amundsen zice că există o umbră care nici nu crește și nici nu se micșorează și că soarele la polul Nord se amuză plimbîndu-se de-a lungul orizontului fără să apună și fără să răsară... Caragiale caută strada Pacienței pe strada Sapienței, Eugen Ionescu face scaunele să vorbească sau morții să crească...

— „Știi că eu pot să-mi mănînc un deget?” zic eu.

— „Și eu pot să-mi mănînc un deget”, îmi răspunde un picic de cinci ani.

— „Eu pot să mănînc un picior”, zic eu.

— „Cu pantofi?” rîde piciorul.

Pe suprafața albă și proaspătă a creierului copilul plantează noțiuni concrete, el învață fără întrerupere logica lumii înconjurătoare, ordinea și disciplina noutăților sînt înmagazinate și consoli-

date cu ajutorul fanteziei iar fantezia este critica amuzantă a dezordinei pentru stabilirea ordinei, pentru că chiar și minciuna este folosită pentru definirea adevărului.

Cei ce știu, sau sînt convinși că nu mai au nimic de învățat, au aleile creierului lor asfaltate, au semafoare și milițieni cu disciplină de fier, pe acolo fantezia trece greu.

— Cîți draci puteau să intre în turbinca lui Ivan Turbincă? mă întreabă picicul.

— Mulți, răspund gîndindu-mă.

— Cît de mulți? insistă picicul.

— O mie de draci!

— Dracii sînt mai mulți de o mie?

— Draci nu există!

— Dar turbincă fermecată există?

— Nu există nici o turbincă fermecată, răspund eu și simt că mă încurc.

— Atunci nici Ivan Turbincă nu există și el este soldat!

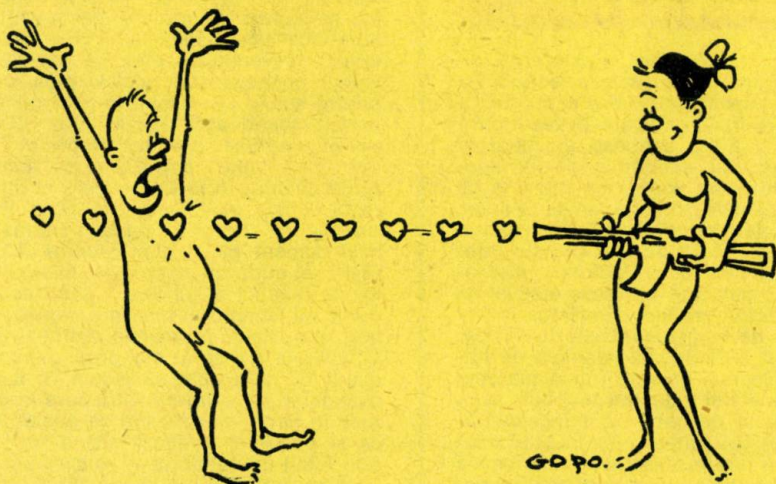
— Ivan Turbincă este o poveste!

— Și poveștile de ce există?

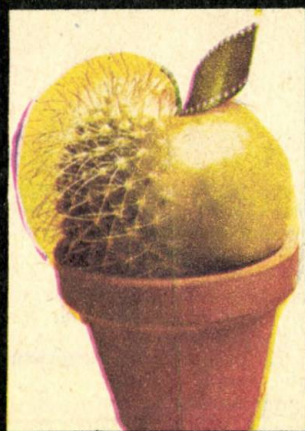
Ivan Turbincă este o poveste și povestea este... privesc prin ochelari fumul de țigară... știi ce? uite există doi luceferi: unul e sus pe cer, e o stea strălucitoare, celălalt luceafăr e al lui Eminescu, el strălucește undeva în mine, cînd recitesc poezia se aprinde mai puternic, capătă trup de om și se aruncă-n lacuri... Gogomăanii, gogomăanii?...

Privesc ochii picicului, sînt ca două ventuze ce vor să absoarbă flori misterioase pentru spațiile albe din creierul său.

Ion Popescu GOPO



GOGOMĂNIE SENTIMENTALĂ.



film și societate

El, cinefilul, la El Mundial

Acum, pe iarnă, odată trecută nebunia verii, ce ne-ar interesa pe noi, cinefilii, în acest serial al El Mundialului '82, această „Lungă scurtă vară fierbinte”, desfășurată pe malurile Mediteranei, bazin fără de care nu se pot concepe civilizația lumii și războaiele ei mondiale? Fără a păcătui printr-un orgoliu elitar, noi, cinefilii, sperăm să se admită că nu ne putem confunda nici cu economiștii, nici cu turiștii, nici cu sociologii, nici cu specialiștii în sisteme de joc patru-patru-doi, nici cu psihiatrul multîmilor. Mergem cu umiliința pînă acolo încît acceptăm că economiștii și medicii, antrenorii și generalii de armată pot trăi și se pot descurca fără noi, dar noi fără ei, nu. Căci, specificul nostru este să ne uităm la tot ce mișcă pe pînză și în jurul ei, riul, ramul, leopardul, ba chiar gardul. Sociolog fără cinefil merge, cinefil fără sociologie și politică, e ca Don Quijote fără Sancho Panza. Totuși — pentru păcatele noastre — cinefilul e o altă mîncare de pește decît aceea numită Pele, oricît ne-ar place și ea.

Roma orele 17

În numele acestui drept sacru la diferență, cinefilul va reține punctul de vedere economist pentru care „sportul-spectacol este o mare sărbătoare dar și un mare lux, o afacere dezastruoasă pe plan economic”. Ziare serioase au titrat în această vară: „Fiasco-ul economic al El mundialului.” „Spectatorii: un eșec”, un eșec în ce privește afluența populară pe stadioanele Spaniei: o medie de 35.698 de spectatori la 52 de meciuri cînd, în '74, în R.F.G., la 38 de meciuri, s-a înregistrat o medie de 46.685. Dacă Federația internațională a cîștigat „organizînd un mare festival de fotbal-spectacol pentru profitul diverselor societăți multinaționale de echipament sportiv, al căror instrument este” — federația spaniolă de fotbal ca și bugetul Spaniei au ieșit într-o pierdere în care a fost antrenată și industria turistică, și ea extrem de dezamăgită de ceea ce a încasat, cîteva mari agenții de voiaj fiind chiar în pragul falimentului. Pentru o țară cu o situație economică grea, El Mundial-ul a fost un lux, deocamdată nerăscumpărat. Fotbalul, azi, e și altceva decît o joacă gratuită. Economiștii, studiîndu-l, nu părăsesc acea optică a lui Balzac care se întreabă întotdeauna în fața celor mai puternice și entuziaste spectacole populare cît costă și ce profit sau pierdere aduc. Balzac, se știe, încă nu a fost

criticat nici ca proletcultist și nici ca economist sau sociolog vulgar.

Din punctul de vedere al sociologilor, tot nevăgari, „acest El Mundial, cam lunguț, această mare messă tiranică a fotbalului a devenit repede o obsesie. O beție forțată. Curioasă planetă unde se uită ușor ce n-are legătură cu un balon rotund, și unde restul, adică esențialul, e lăsat pe un plan secundar”. Planetă curioasă, desigur, fenomen însă demult cunoscut: fotbalul ca drog feeric, compensator și de atîtea ori legitim, nociv și stupid la toate convulsiile lumii, la toate frustrațiile și violențele ei. **Roma, orele 17** (8 iulie 1982): „Toată țara s-a oprit. De la președintele Consiliului de miniștri la cel mai posac dintre șomerii tehnici, toată lumea era cu ochii pe post: **la partida** (Italia—Polonia) sau apoteoza puterii de abstragere. În registrul tragediei sau al farsei, **la partida** oferă un rezumat al dramelor și speranțelor naționale, ea transformă cotidianul în epopee. În Italia, ca nicăieri poate în altă parte, „il calcio” e o extraordinară mașină de produs mituri.” Și ce mituri! (Titlu în ziarul spaniol „Marca”: „Italia și fotbalul ei... Mamma mia!”) Și ce spectacol în clipa cînd **la partida** se încheie cu victoria **dei noștri!** Spectacolul nu se mai poate rezuma — cum irezumabilă va fi veșnic secvența cu care se deschide **Roma** lui Fellini: șoseaua sub rafalele ploii, cu un cal alb printre sutele de mașini în care mii și mii de suporteri scandează: **Forza Juve!** Cinefilul decupează imediat „asaltul fîntînii romane, ca într-un „remake” populist după faimoasa baie a Anitei Ekberg în **la Dolce vita**”, el întrevide scrișnetul feroce al filmelor lui Dino Risi în sicriul „inamicului” Breiher, purtat pe străzile Romei cu acel dement prost gust propriu „Monștrilor”, lui Risi”², el aude ca în mixajele felliniene glasul miilor de fanatici al lui Paulo Rossi acoperind acordurile lui **Othello** al lui Verdi, reprezentat în aer liber, sub stele, în marele amfiteatru al Veronei. Sociologul e însă și mai crud: „Victoriile în Mundialul '82 ne-au dat să vedem, în Italia, multîmile ovaționînd un prim-ministru care în aceeași zi ceruse în Parlament măsuri de austeritate. Fotbalul, ca și ciclismul, creează aici o parodie (n.r.: din nou Risi!) de solidaritate pe care orice putere politică se grăbește s-o manipuleze”. Și nu numai în Italia. Pentru a înțelege ce dimensiuni devoratoare social-politice a căpătat mitul fotbalului, merită citat acest document, o telegramă bătută pe telexurile lumii după acea semifinală RFG—Franța³, care a cutremurat cele două poaze mai mult decît o pagină din Camus sau

Thomas Mann⁴: „Judecata divină care, după mitologia clasică (n.r.: din nou mitologia!), intră în joc la fiecare luptă între două popoare (n.r.: așa s-ar numi azi un meci de fotbal) a vrut ca norocul să aparțină germanilor în această confruntare. Noi simțim din toată inima alături de francezi, care meritau să meargă înainte ca și noi”. Semnat: Helmut Schmidt.

Grandoare și mizerie...

În aceste condiții devine extrem de interesant că cei care și-au păstrat mintea rece în fața acestui delir au fost specialiștii în fotbal, tocmai ei. Jacques Ferran, redactorul șef al secției de fotbal al ziarului „L'Equipe”, una dintre cele mai prestigioase competențe din literatura de specialitate (și încă ce literatură!), trăgând concluziile turneului, a afirmat câteva idei de mare bun simț care dau dreptul cinefilului să bată fericiți din pleoape. După ce se opune tezei economiste care susține, ca mai sus, că El Mondialul a fost un eșec financiar — iată, există și aici luptă, divergențe de idei și socoteli — după ce admite că întrecerea „a fost îngrozitor de lungă și obositoare, inumană chiar, dar nimeni nu-i poate nega bogăția, densitatea și plenitudinea”, după ce caracterizează arbitrajul ca „omenesc” iar jocul „variabil, peștriș și diferit ca însăși viața”, el, Ferran, propune două concluzii: pe de o parte ca rezultatele turneului „să nu fie tratate cu prea multă seriozitate” — „câci dacă miine, cu aceleași echipe, s-ar reîncepe jocurile, ierarhiile s-ar putea răsturna” — iar pe de altă parte „să ne păzim de orice mitologie (subl. autorului) cu privire la acest Mondial... Ține de grandoirea și mizeria fotbalului de a nu furniza decât învățăminte efemere și de a-și construi concluziile doar pe nisip”.

Minunatele cuvinte — cum se spunea pe vremuri la vorbele adânci — care merg direct la inima cinefilului, încântat ori de câte ori i se propune să privească jocul de fotbal fără multă seriozitate și să nu-l mitizeze ca pe o (in)disciplină fundamentală a vieții pe pământ. E adevărat că o desăvârșită competență, numitul Pelé, e mult mai critic, — chiar nihilist, — decât ziaristul parizian. El, Pelé, susține ca n-a observat nimic nou în fotbalul Cupei Mondiale, că n-a progresat, că nivelul tehnic a fost mai coborât ca niciodată, superjucătorii fiind puțini: Italianul Conti — pe care el, Pelé, îl socotește cel mai bun din toată competiția, — Falcao, brazilianul, Tigana, francezul... S-ar putea crede că Pelé gîndește cu atîta dezbateră din cauză că Brazilia lui (și a cinefilului, s-o recunoaștem!) a pierdut. Nu: „Chiar campioană, cred că Brazilia n-a fost ceea ce așteptam...” Imputarea cea mai precisă și mai gravă adusă de Pelé echipei sale poate de asemenea să uimească pe cel care cunoaște spiritul jocului brazilian. Pelé acuză echipa că în meciul cu Italia (de fapt adevărata finală), cu 22 de minute înainte de sfîrșit, la scorul de 2:2 care le aducea exact punctul necesar pentru a se califica în semifinale, Falcao și ai săi nu au închis jocul pentru a menține rezultatul: „Lumea le-ar fi iertat această scurtă perioadă de auto-protecție... În loc să facă așa, ei au pierdut, printr-o mare indisciplină, meciul care nu trebuia pierdut, turneul și cițiva prieteni. Se poate ierta o înfrîngere logică, o eroare umană, dar o sinucidere ca asta, niciodată”.

Ideal și Real (Madrid)

Cu aceste vorbe decisive și tari — cinefilul, ca om ce-l ține pe Pelé lîngă Bogart pe perete, ar fi

spus că o echipă ca aceea a Braziliei care lasă într-un meci ca cel cu Italia, pe același Rossi să marcheze de trei ori nu are de ce să pretindă titlul mondial! — cu aceste nemilosii față de o sinucidere, se pătrunde în subiectul de suprem interes, pentru cinefili, din acest serial al verii duse. Și anume, ca de obicei, cel psihologic. Ferran îl va formula și el astfel: „Triumful realiștilor (Italia, RFG) asupra idealiştilor (Brazilia, Franța)”. Cu această formulare — tot omul de cinema vine acasă, la el. Căci acest conflict — acela dintre romantismul francez și forța impecabilei mașini nemțești, dintre „sinucigașii” brazilieni și uimitorul oportunism vital al italienilor — este, de multe ori, conflictul celor mai bune filme pe care le-a văzut, al celor mai bune cărți, dacă nu al celor mai adînci studii de economie, sociologie și politică care i-au modelat privirea.

Încît, departe de multimele dezlănțuite de pe Via Appia — dar recunoscînd că jocul italienilor e rezumatul cel mai corect al unui patetism amestecat urît și fascinant cu șmecheria, ciupeala și cinismul⁵ — întristat de soarta unei Brazilii care în ochii lui are meritul inegalabil de a fi silit Italia să joace cum nu va mai juca probabil niciodată, indiferent la bugetele și castelele Spaniei, rece la mit, ostil la orice drog, nostalgic după neseriozitate și fair-play în orice joc, lipsit de iluzii, conștient pe mîna cui a nimerit titlul mondial, învins în orgoliile sale de vizionar al pronosticului, resemnat că nu-l va putea ajunge vreodată pe magicianul vest-german herr Cox — care a putut pune într-o casă de bani, următorul pronostic: „Finala: Italia — R.F.G. Scor 3:1. Breitner va marca golul german” — în două cuvinte: intelectual sfîșiat, acest cinefil are totuși liniștea că poate aduce El Mondialul la veșnic tonica schemă, aceea a luptei dintre realism și idealism⁶, și-și poate murmura, ca în Faulkner:

— Unde am mai citit chestia asta?, răspunzîndu-și tot ca în cea genială „Lecție de chimie” de la Yoknapatawpha:

— În toate cărțile bune; în toate filmele bune.

Radu COSAȘU

1) În Italia, victoria de la Madrid a dat suplimentar de lucru spitalelor care au avut de tratat cu deosebire răni ale picioarelor, fîntînile în care se aruncau tifozii fericiți fiind pline de sticle sparte.

2) Aceiași din rîndurile cărora a putut apare, după Italia-Brazilia, un ziarist din Roma care-și titra articolul scris din adîncul sufletului său de european: „Negrii au pîlit”...

3) Meci sublim, alături de alte cîteva frumuseți ca Brazilia-Italia, Brazilia-Argentina, Argentina-Ungaria.

4) Afirmăția nu e făcută în vînt. Un faimos publicist francez, J.F. Kahn, susținea că n-a văzut „niciodată un meci de asemenea calitate... literară... Singurul păcat este acela că acest roman s-a terminat ca o melodramă”.

5) În optica lui Ferran, fotbalul italian ar alia „tot ce e mai clinic cu tot ce e mai exaltat în joc”. În schimb, făcînd revista presei braziliene, a celor „negri care au pîlit” se vor observa imediat laudele aduse, fără ranchiună, Italiei: „Curaj și inteligență” (Convicción), „simț al contrai fără de egal, un mare realism” (Journal des Sports) dar și „o forță magică” (Diario Popular).

6) Exprimată exact de celebrul fundas italian Claudio Gentile, într-o discuție cu un ziarist francez, îndurerat după meciul cu RFG.: „Voi, francezii, trebuie să știți ce vreți: să învingi sau să plăci? Amîndouă? Nu-i totdeauna sigur că se poate. Noi, la 3:1, n-am fi pierdut. Aveam comora în mîină și n-am fi lăsat-o”.



Un curaj tragic
(Marilyn Monroe)



film și societate

**Adeseori
în lumea
filmului
paradisul
și
infernul
se
confundă**

Cealaltă față a gloriei

Poate niciunde discrepanța dintre aparență și realitate nu este mai flagrantă decât în viața vedetelor de cinema. Aparență construită cu grijă de un sistem complex în care publicitatea alimentează din plin dorința publicului de a crede în universul stăluitor și paradisiac al celor care le hrănesc visurile. Acolo, în lumea lor, chipurile și trupurile sînt perfecte (dar cite nu sînt opera chirurgului?!), dinții sînt șiraguri de perle (dar cîți nu aparțin în exclusivitate dentistului?!), zîmbetele sînt ultrafericite (dar cite nu sînt la comanda fotografului?!), iubitricile sînt ca în basme (dar cite nu se sfîrșesc cu divorțuri jalone?!). În paginile lor lucioase și colorate, revistele le popularizează gusturile — cartea preferată, culoarea preferată, minicarea preferată etc. — care atunci

cînd sînt îndoielnice se cheamă extravagante. Le consemnează panseurile — „Unul dintre lucrurile cele mai reconfortante ale bătrîneții este acela de a-ți da seama că ești mai interesant decât majoritatea oamenilor pe care îi întâlnești” (Lee Marvin) — care dacă nu sînt inspirate se cheamă profunde. Le fotografiază casele — vedeta în piscină, vedeta lîngă colecția de tablouri, vedeta pe terenul propriu de tenis — care poartă mai puțin amprenta personalității posesorului cît pe cea a decoratorului.

Ei și ceilalți

Și astfel se naște mirajul, legenda,

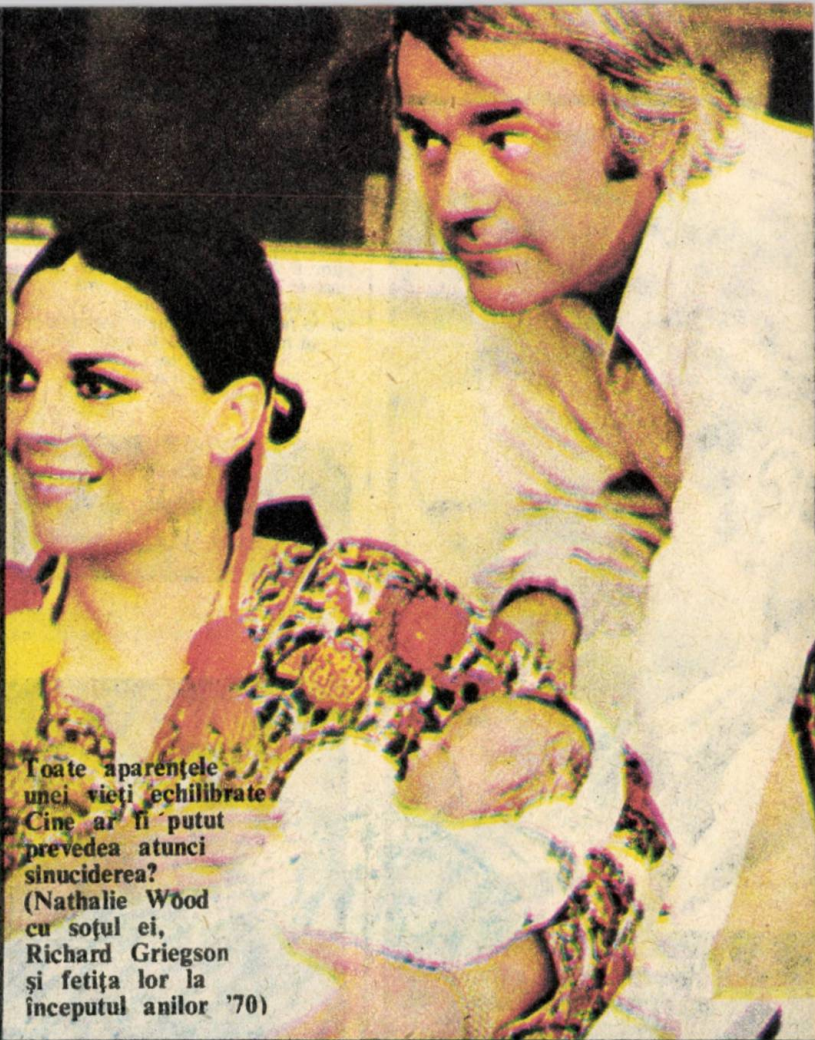
mitul. Lumea se împarte net în „ei” și „ceilalți”, două zone între care transferurile sînt anevoioase. „Ceilalți”, adică muritorii de rînd, caută o cale de acces spre acest paradis terestru care este lumea „lor”, un acces direct (mii de aspiranți și aspirante dau tircoale studiourilor visînd să devină vedete) sau indirect (dorința de a ști totul despre „ei”, de a-i urmări cu gîndul și, în măsura posibilităților, de a-i imita). În timp ce „ei” ar vrea să evadeze din paradisul la care au ajuns pe cînd făceau parte din lumea celorlalți și care privit din interior seamănă mai degrabă cu un infern. Evadarea e dificilă.

Arareori ea este facilitată de perspectiva optimizării statutului social, ca în cazul Grace Kelly care se căsătorește cu prințul Rainier abandonînd

pentru totdeauna Hollywoodul. Este o excepție și o falsă evadare, pentru că, devenind principesă de Monaco, Grace Kelly schimbă o scenă cu alta, un vedetariat cu altul, o convenție cu alta, un ghetou mai mare cu altul mai mic dar mai pretențios, alimentând iluzia că basmul cu Cenușăreasa poate deveni realitate.

Uneori evadarea ia forma abandonării deliberate a cinematografului. În 1941, după 27 de filme, Greta Garbo renunță, la început temporar apoi definitiv, punind punct unei cariere de aproape 20 de ani. Gestul este pus în rând pe rând pe seama insuccesului de critică și de public al ultimului său film, *Femele cu două fețe*, pe seama deprimării din pricina războiului și mai ales pe seama unei crize de vîrstă — la 36 de ani „domnișoara Hamlet” se teme de bătrînețe, de faptul că frumusețea ei „tristă ca granitul și rece ca un ghețar” va începe să se degradeze. „Citeodată simt o imperioasă nevoie să mă nasc din nou ca să mă eliberez de sentimentul că nu sînt nimic” — declară actrița hotărîtă să se regăsească pe sine în anonimatul unei vieți modeste și calme. Optînd pentru o soluție de compromis, Brigitte Bardot părăsește în 1972 ecranul, rămînînd o persoană publică și dedicîndu-se salvării animalelor, ceea ce îi asigură un vedetariat controlat. Sporadicele interviuri și apariții la televiziune îi oferă prilejul de a afirma, printre altele, că abia acum știe ce înseamnă adevărata fericire, fericirea de a fi tu însăși. Garbo și Bardot au ucis actrița în favoarea femeii.

Deseori evadarea înseamnă sinucidere, fie prin epuizarea treptată a organismului (Rudolph Valentino, Jean Harlow, Judy Garland, Martine Carol, Romy Schneider), fie printr-un gest disperat dar hotărît (Marilyn Monroe, Jean Seberg, Patrick Dewaere). În aceste momente tragice, aceleași re-



Toate aparențele
unei vieți echilibrate
Cine ar fi putut
prevedea atunci
sinuciderea?
(Nathalie Wood
cu soful ei,
Richard Griegson
și fițița lor la
începutul anilor '70)



A concurat
cifra
de afaceri
a uzinelor
Renault

viste cu pagini lucioase și colorate adoptă un ton cernit pentru a dezvălui cîte ceva din adevărata viață a vedetei de cinema. Cînd reflectoarele se sting și machiajul este înlăturat, mirajul se risipește și apar chipuri răvășite de durere, obraji buhăiți de alcool, priviri rătăcite din cauza drogului, trupuri învelite în păături mizere pornind spre masa de autopsie.

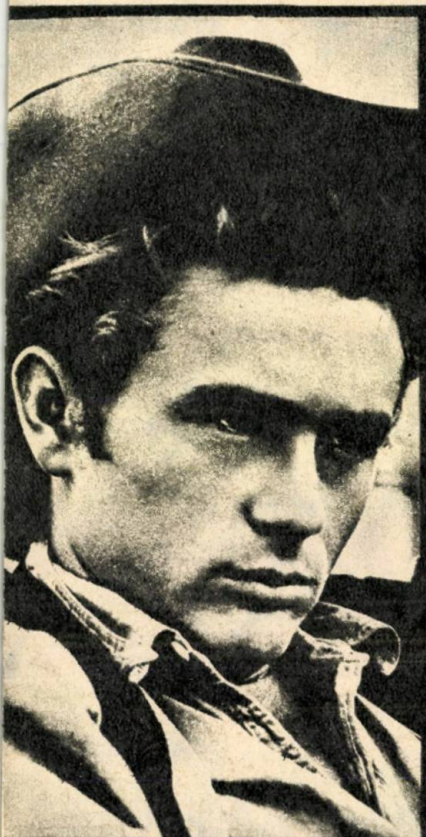
De ce? se întreabă „ceilații”. Ce le lipsea? Aveau tot ceea ce își poate dori un om: și frumusețe, și bogăție, și mai ales glorie. „Ceilații” nu pricep că tocmai această glorie i-a ucis.

„Cum să le explicăm cine sîntem noi, actorii? Cum să le spunem că obligați să jucăm, să interpretăm, să fim ceea ce nu sîntem cu adevărat. Înebunim și ne pierdem? Cum să le spunem că pentru a rămîne în picioare avem nevoie de atîta forță de caracter și de atît echilibru? Dar unde să găsim acest echilibru în lumea noastră, lumea jonglerilor, a clovnilor, a trapeziștilor acestui circ în care proiectoarele ne poleiesc gloria? Ceilații nu pot înțelege că, cu cît devii mai celebru, cu atîta ți-e mai greu să trăiești?” (Alain Delon).

Așa arată sfîrșitul

23 august 1926: Rudolph Valentino, „cel mai mare idol pe care l-a cunoscut cinematograful”, dansatorul de tangou, amantul latin care a răscolit inimile femeilor. Șeicul, este răpus de peritonită. Nu e un simplu accident. Valentino era un om sfîrșit, măcinat de un rău existențial ireversibil: „Nu mi-am găsit sufletul. Sînt asemeni celui care și-a pierdut umbra și simte că înnebunește. Vreau să am un suflet. Vreau să mor pentru a avea un suflet”. (Moartea lui a făcut vivă. Și astăzi mai apar cărți pe această temă.

6 iunie 1937: un alt „accident” neîntîmplător. Bomba blondă, Jean Harlow, moare la 26 de ani de uremie. De fapt, frumoasele platinate i-au lipsit în acele momente puterea de a lupta cu boala și dorința de a supraviețui ceea



**A rămas personajul-simbol
al eroilor fără cauză
(James Dean)**

ce e lesne de înțeles pentru că, așa cum spune Clara Bow, „a fi sex-simbol este o grea povară, mai ales când ești vîlăguit, lovit, rătăcit”, așa cum era Harlow.

30 septembrie 1955: un Porsche sport rulînd cu 160 Km la oră se sfîrșimă la Paso Robles. La volanul său se află James Dean, actorul care în numai trei filme a izbucit gî fixeze pentru multe generații prototipul adolescentului veșnic neliniștit, dornic de absolut, amestec de romantism și nihilism. Așa cum remarcă Edgar Morin, pentru Dean automobilul înseamnă evadarea, iar viteza înseamnă absolutul.

5 august 1962: Marilyn Monroe, vampa inocentă a Hollywoodului, sex-simbolul anilor '50, se sinucide cu barbiturice punînd capăt unei existențe agitate, dominată de neîncredere în sine și de lipsa de înțelegere a celorlalți.

22 iunie 1969: Judy Garland, copilul minune al filmului american și apoi, în adolescență, „jagodnica ecranului”, sfîrșește la 47 de ani din pricina excesului de sedative, stimulatoare de energie și alcool.

30 mai 1982: vedetă națională la 18 ani cu rolul principesei Sissy, vedetă internațională la 24 de ani, Romy Schneider moare la 42 de ani în urma unui atac de cord.

Iulie 1982: se sinucide Patrick Dewaere, victimă a drogului și a unei celebrități prea repede cucerite. Întrupare a generației '68 care se recunoaște în el, Dewaere rezumă astfel tragedia unei întregi breșe: „A fi actor te face să devii puțin nebun, pentru că nu ai de ce să te agăți. Trăiești atîtea lucruri diferite crezînd în fiecare dintre ele. Încît ești pierdut și nu mai știi unde te afli”.

O viață în vitrină

Și exemplele se pot multiplica, deși nu numărul lor contează pentru că

Totul începe firesc: o fată frumoasă sau un băiat chipșeu vrea să devină stea de cinema. La unii e o tradiție familială — Judy Garland urcă pe scenă la trei ani fiind fiica unor actori de varietate ambulanti; cariera lui Romy Schneider este pregătită și urmărită cu grijă de mama ei, actrița Magda Schneider; provenit dintr-o familie de actori, Patrick Dewaere debutează în film la trei ani și jumătate. La alții e o simplă întîmplare: Greta Garbo a fost vinzătoare de magazine, iar James Dean — fermier. În timp ce pentru alții este pur și simplu o soluție de a supraviețui: pentru emigranții someri Rudolph Valentino, ca și pentru orfana Marilyn Monroe, un rol episodic într-un film înseamnă asigurarea zilei de mîine. Dar desigur, că la toți funcționează și mirajul cinematografului, acel magnet irezistibil comparat de prea multe ori cu atracția fluturului de către lampă.

Odată integrați în angrenajul marilor studiouri, începe pe nesimțite un proces de alienare. Mai întîi prin pierderea identității. Ecranul cere nu numai chipuri fotogenice ci și nume fotogenice, adică ușor de reținut, cu



**Deși se afla în plină glorie se sfîrșește
la 47 de ani din pricina excesului de sedative
(Judy Garland)**

raportate la numărul total al actorilor de film s-ar putea ca procentul de sinucideri și cvasisinucideri să nu fie mai mare decît cel la oamenii de rînd. Ele sînt însă mai răsunătoare pentru că vedetele trăiesc în vitrină. Important este procesul care le determină.

sonorității plăcute și totodată inedite. Astfel Rodolfo Pietro Filiberto Guglielmi devine Rudolph Valentino. Greta Lovisa Gustafson — Greta Garbo, Harlean Jean Carpentier — Jean Harlow, Frances Gumm — Judy Garland, Norma Jean Baker Mortenson — Ma-

rilyn Monroe, Rosemarie Al-
bach-Retty — Romy Schneider, Pa-
trick Maurin — Patrick Dewaere.

Etapa următoare — conturarea vii-
toarei vedete, imagine care de regulă
reduce personalitatea la o singură co-
ordonată pe care o exacerbează ja-
cînd-o emblematică. Rudolph Valen-
tino e amantul latin, Greta Garbo —
femeia sfînx, Jean Harlow — bomba
blondă, James Dean — rebelul, Bri-
gitte Bardot — femeia copil etc. For-
mulele sînt lansate, repetate și con-
sacrate de publicitate care devine o ne-
cesitate dar și o servitute.

Între vedetă și publicitate se stabi-
lește un contradictoriu raport de dra-
goste-ură. Existența publică și privată
la lumina reflectoarelor nu este co-
modă, dar e necesară. Asaltul ziaris-
tilor și fotografilor poate fi supărător și
chiar nevrozant (vezi filmul sembio-
grafic **Viață particulară** de Louis
Malle), dar la fel de nevrozantă este
indiferența lor atunci cînd box-offi-
ce-ul începe să scadă (adeseori vede-
tele în eclipsă recurg la false sinuci-
deri sau la scandaluoase povești de
amor numai pentru a atrage din nou
atenția asupra lor).

Dacă ascensiunea spre statutul de
vedetă este dificilă, păstrarea lui e și
mai dificilă. Cu fiecare rol, steaua de
cinema trebuie să corespundă imagi-
nii create. Eșecul Gretei Garbo în **Femeia cu două fețe** nu este de fel un
eșec, filmul lui George Cukor fiind o
comedie foarte agreabilă, iar Garbo
făcînd o demonstrație de veritabil ta-
lent actoricesc. Publicul și presa au
reacționat negativ, pentru că Garbo a
trădat vedeta în favoarea actriței
abandonîndu-și personajul de eroină
tragică, impenetrabilă și rece. În
acest sens se poate pune întrebarea
cum ar fi evoluat James Dean sau
Zbysgniew Cybulski cînd și-ar fi epu-
izat eroul?

În asemenea momente intervine
teama: teama de rol care explică înfir-
zierile și absențele de la filmare ale
lui Judy sau Marilyn; teama de uitare
care i-a făcut pe mulți actori să ac-
cepte roluri lipsite de valoare; teama
de bătrînețe care justifică tuburătoa-
rea coincidență că la 36 de ani Garbo
și Monroe abandonează fiecare în fe-
lul ei partida, iar teama la rîndul ei
soporește oboseala pe care alternanța
de medicamente stimulative de
energie, cu barbiturice nu face decît
să o agraveze.

Și astfel, fericiții aleși care au pa-
truns cu greu în Olimpul stelelor de
cinema sînt, de fapt, niște biete vic-
time ale unui paradis în care riurile
de lapte și miere sînt doar decoruri
pictate cu griji, iar în spatele ace-
stora pîndesc șarpele numit nevroză și
bataurul cu trei capete numite alcool,
drog, sinucidere.

De unde se vede că în lumea filmu-
lui, paradisul se confundă cu infernul.

Cristina CORCIOVESCU



Mai mult
decît o actriță,
mai mult decît o vedetă,
un mit
(Greta Garbo)

Ultimul rol al Gretei Garbo

O idee de mit: Greta Garbo, într-o
bună zi, tocmai pe cînd era mai fru-
moasă decît se poate povesti, mai
misterioasă decît a fost vreodată o fe-
meie, mai glorioasă ca oricînd, toc-
mai atunci, a fugit, s-a ascuns și gata!
Adevărul e că retragerea n-a fost de-
loc (da' deloc) apoteotică. Vezi, la Ci-
nematecă, **Femeia cu două fețe**. Un
titlu care ar fi fost demult uitat, dacă
n-ar însemna „ultimul film al Gretei
Garbo”. „Sfînxul”, profesoară de schi
undevea în creierii mîntuilor, își averti-
zează de la bun început elevul (un
ziarist în vacanță, fie el Melvyn Dou-
glas): „Eu mă încălzesc în aer liber cu
sportul! Idealul Divinei: „o viață în
aer curat! Apoi îi vedem căsătoriți.
Dar foarte, foarte curînd, ziaristului se
vede că-i stă capul la gazetă, nu la
aer curat. El pleacă înapoi la New
York, ea rămîne. Deocamdată. Pentru
că apoi, Ea, fostă inaccesibilă, fostă
enigmatică, fostă fatală, pleacă la
New York în calitate de nevastă por-
nită să-și recîștige jumătatea... Ea,
„misterul arctic”, redusă la ipostaza
meschină de „femeie cu două fețe”,
Ea, „refuzul oricărei nădejdi terestre”,
schilind sănătoasă, voioasă, „nor-
mală”, din zori pînă-n seară, Ea dez-
brăcîndu-se la costum de baie („un
corp athletic, musculos!”, s-a spus), Ea
părăsindu-și impasibilitatea marmore-
eană, și dansînd rumba, chica-choca
(„rigidă, crispată, stîngacel!”, s-a
spus), Ea cherchelîndu-se cu șampanie
(„e ca și cum ți-ai vedea mama
beată!”, s-a spus). Ea, „expresia ero-
tismului spiritualizat”, alîntîndu-se

într-o cămașă transparentă („exageră-
rile vampelor din filmul „mut!”, s-a
spus). Ea rizînd fără motiv („clovn,
bufon, maimuță”, s-a spus), Ea săru-
tîndu-se („de 14 ori”, s-a spus) cu
Melvyn Douglas („merita o Garbo mai
în formă”, s-a spus)... Filmul demo-
lează personajul Garbo, fără să pro-
pună altul în schimb. O demitizare
golită de sens. Și rochiile, și machia-
jul, și coafurile, o oroare, se lamen-
tează cronicarii. „Un film blestemat!”
exclamă regizorul, George Cukor. Pe
el, pe Cukor, ea, Divina, l-a implorat,
rînită, umilită, „crucificată”, să re-
nunțe cel puțin la secvența în costum
de baie. N-a renunțat. „Cînd faci un
film prost, nu mai vorbești despre el,
îl închizi într-un sertar, și amin!” zice
exasperat Cukor, pe atunci în vîrstă
de 41 de ani, și care, la 64 de ani va
da *My Fair Lady*. Ea, care avea 36 de
ani, a tăcut și a zis altfel: cînd faci un
film prost, te retragi și amin! Într-ade-
văr, teoria eșecului ne învață că eșe-
cul poate fi uneori stimulator, alături
ucigător, depinde de... Deci „adevărul
e” că, dacă n-ar fi fost **Femeia cu
două fețe**, „mormîntul meu”, cum
exact l-a definit Garbo, dacă n-ar fi
fost acest film-mormînt, sau dacă, fi-
rînd, ar fi fost un succes, retragerea,
legendara retragere, n-ar mai fi avut
loc. Dar, de cînd lumea și pămîntul,
prozaicul adevăr pălește în fața le-
gendei și Garbo continuă să se re-
tragă imaculată, regală, după un
triumf, într-o bună zi.

Eugenia VODĂ

Mari
dispăruți



Pentru ea,
a juca
a fost o
necesitate
vitală



Cu Charles Boyer
în *Lumina de gaz*



Cu Gary
Cooper
în *Drumul
spre
Saratoga*

Ingrid Bergman

Ultima sonată de toamnă

La 29 august 1915 se naște la Stockholm, într-o familie de intelectuali, cu mulți unchi și mătuși destul de bogoși pentru a considera teatrul ca un păcat, o fetiță numită Ingrid.

La 29 august 1982 moare la Londra actrița Ingrid Bergman.

Între aceste două date s-a jucat pe scena teatrului și filmului mondial

viața uneia dintre primele zece actrițe ale secolului al XX-lea.

Între aceste două date și-a dus viața de o extraordinară strălucire Ingrid Bergman, dar în care fiecare, absolut fiecare bucurie sau succes a fost plătit cu un zbucium aproape egal.

În 1932 se pregătește pentru auditia cursurilor de la Teatrul regal din Stockholm și este acceptată de îndată ce își face apariția pe scenă fără să fie lăsată să-și recite textul. După ani și ani regizorul și profesorul Alf Sjöberg, atunci în comisia de admitere, i-a povestit: „Ai fișnit din culise ca o tigroaică. Ne-am spus pe loc: pe fata